curente și sinteze

Criteriul calității în artă

31

jakob rosenberg

editura meridiane

au apărut

DAN GRIGORESCU	Expresionismul
VIORICA GUY MARICA	Arta gotică
HENRI FOCILLON	Anul o mie
PAUL SIGNAC	De la Delacroix la neoimpresionism
VIORICA GUY MARICA	Clasicismul în pictura franceză
JEAN GRENIER	Eseuri asupra picturii contemporane
DAN GRIGORESCU	Cubismul
ION BIBERI	Arta suprarealistă
PAUL CONSTANTIN	Industrial Design
ROBERT GOLDWATER	Primitivismul în arta modernă
VIRGIL VĂTĂȘIANU	Metodica cercetării în istoria artei
DAN GRIGORESCU	Pop Art
GRIGORE ARBORE	Futurismul
RENÉ BERGER	Artă și comunicare
HUGH HONOUR	Neoclasicismul
MIRCEA DEAC	Impresionismul în pictura românească
S. TSCHUDI MADSEN	Art Nouveau
VICTOR IERONIM STOICHIȚA	Pontormo și manierismul
AMELIA PAVEL	Expresionismul și premisele sale
GRIGORE ARBORE	Cetatea ideală în viziunea renașterii
PAUL OVERY	De Stijl
DAN GRIGORESCU	Constelația Gemenilor
ANDREI CORNEA	„Primitivii" picturii românești moderne
ELISABETH GECK	Gutenberg și arta tiparului
MARIUSZ KARPOWICZ	Arta poloneză în secolul al XVII-lea
MARIO DE MICHELI	Manifeste revoluționare
NICOLAS SCHÖFFER	Orașul viitorului și cibernetica
GEORGE HENDERSON	Goticul
ABRAHAM MOLES	Psihologia Kitsch-ului

Scanned with OKEN Scanner

CRITERIUL CALITĂȚII ÎN ARTĂ

Scanned with OKEN Scanner

CURENTE ŞI SINTEZE

31

Prezentarea grafică a seriei:
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

JAKOB ROSENBERG

CRITERIUL CALITĂȚII ÎN ARTĂ

Traducere de
GABRIEL GAFIȚA

EDITURA MERIDIANE
București, 1980

Jakob Rosenberg
ON QUALITY IN ART. Criteria of Excellence, Past and Present
Copyright © 1967 by the Trustees of
The National Gallery of Art, Washington, D.C.
Published for Bollingen Foundation, New York, N.Y.
by Princeton University Press, Princeton, New Jersey

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt de mulţumire

Se cuvine să adresez mulţumirile mele sincere pentru ajutorul acordat la realizarea volumului de faţă unui număr de persoane, atît numite aici cît şi nenumite. La dezvoltarea ideilor mele despre acest subiect au contribuit multe discuţii purtate cu colegi, cu colecţionari şi prieteni ai artei şi, nu în ultimul rînd, cu studenţii, care mi-au oferit răspunsuri pline de vitalitate la întrebări concrete despre cazuri concrete. Un imbold decisiv pentru înaintarea temei de faţă către o formă mai închegată mi-a venit prin intermediul invitaţiei adresată de National Gallery of Art, mai precis de directorul ei, John Walker, de a susţine seria de conferinţe A. W. Mellon în 1964 despre conceptul de calitate. Sînt de asemenea îndatorat seriei de artă a Fundaţiei Bollingen pentru grija acordată editării acestei cărţi, precum şi D-rei Berenice Hoffman pentru minunata sa activitate redacţională. Am menţionat sursele reproducerilor în lista ilustraţiilor. La fel ca şi la celelalte lucrări ale mele scrise în limba engleză, D-ra Ruth S. Magurn m-a ajutat foarte mult prin con-

Scanned with OKEN Scanner

trolul răbdător și competent al formulărilor literare și prin clarificarea anumitor pasaje. Sînt de asemenea profund îndatorat soției mele pentru numeroasele noastre discuții asupra acestui subiect, discuții din care am profitat adeseori.

JAKOB ROSENBERG

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Am asistat, în ultimii ani, la o creştere uimitoare a preţurilor plătite pentru operele de artă, atît ale artiştilor vechi cît şi ale celor moderni. A fost o creştere senzaţională, de o amploare încă necunoscută pînă acum. Pe bună dreptate, ne întrebăm asupra cauzelor şi justificării unei asemenea evoluţii a lucrurilor, care ne dau un sentiment de incertitudine în privinţa valorii reale a acestor opere de artă. Nu ne interesează aici preţurile obiectelor de artă, valoarea lor materială ci valoarea estetică, sau, cu alte cuvinte, calitatea lor. Totuşi, dacă piaţa operează pe un fundament solid, valoarea materială ar trebui să reflecte adevărata valoare artistică sau calitate. Prin urmare, problema ce ne preocupă în volumul de faţă, şi anume cum să ajungem la o judecată de calitate corectă, este la fel de importantă pentru istoricul şi criticul de artă ca şi pentru colecţionar, pentru custodele de muzeu ca şi pentru negustorul de artă serios.

Prima întrebare care se pune deci este: ce înţelegem prin calitate, sau, mai precis, prin calitatea artistică? Formulat simplu, înţelegem valoarea artistică sau gradul de desăvîrşire; ca atare, preocuparea noastră principală va fi să căutăm criterii valabile ale desăvîrşirii

Scanned with OKEN Scanner

în operele de artă. Înainte de a merge mai departe, vreau să spun că noţiunea de „calitate“ este confundată uneori cu termeni ca „frumuseţe“, „gust“ sau „stil“. Deşi aceşti termeni pot acoperi, într-o anumită măsură, sensul noţiunii de calitate, ei reprezintă fenomene diferite şi trebuie, în consecinţă, să ne ferim de confuzii şi să evităm identificarea calităţii cu oricare dintre ei, oricît am fi de tentaţi s-o facem.

A doua mare întrebare este dacă valoarea artistică poate fi stabilită „în mod obiectiv“ într-o operă de artă, sau dacă este doar simţită „subiectiv“ şi deci, prin aceasta, ţine mai degrabă de opinia personală decît de consensul general. Întrebarea ne duce în domeniul filosofiei sau al esteticii. Dar nu vom zăbovi aici multă vreme. Cu toate acestea, înainte de a defini propria mea poziţie, vreau să citez trei opinii contemporane de mare autoritate, care lămuresc întrucîtva această problemă.

În primul rînd, este vorba de istoricul de artă Erwin Panofsky care, în lucrarea sa *Meaning in the Visual Arts* [Artă şi semnificaţie], spune într-o notă de subsol: „O scară a valorilor este parţial o problemă de reacţie personală şi parţial o problemă de tradiţie. Amîndouă aceste criterii, dintre care al doilea este, comparativ, cel mai obiectiv, trebuiesc permanent revizuite şi orice cercetare, oricît de specializată, contribuie la acest proces.“ Totuşi, adaugă el: „Cînd o «capodoperă» este comparată şi raportată la oricît de multe lucrări de artă «mai puţin importante» ce se dovedesc, în decursul cercetării, a fi comparabile şi raportabile la ea, originalitatea invenţiei, superioritatea ei compoziţională şi tehnică şi orice alte însuşiri care o fac «mare» vor ieşi automat în evidenţă.“[1]

[1] Vezi capitolul de *Note* (pag. 152). Cifrele indică referinţe strict documentare la lucrările citate. Comentariile autorului sînt marcate prin cifre urmate de un asterisc. (n. a.)

Scanned with OKEN Scanner

Propoziţia importantă aici este: „O scară a valorilor este parţial o problemă de reacţie personală şi parţial o problemă de tradiţie", ceea ce nu lasă decît puţin loc pentru o descriere obiectivă a calităţii şi deplasează în chip esenţial fenomenul către reacţia subiectivă. Cu toate acestea, apare şi sugestia că noţiunea de calitate este întrucîtva obiectiv identificabilă cînd Panofsky spune în continuare că, atunci cînd se compară lucrări ale artiştilor mari cu ale unora minori, originalitatea invenţiei şi superioritatea compoziţională şi tehnică ies automat în evidenţă. Mai mult, el recunoaşte existenţa unor grade de „obiectivitate" cînd spune despre criteriul tradiţiei că este comparativ mai obiectiv decît reacţiile personale.

Esteticianul Theodore M. Greene adoptă, în problema noastră, o poziţie oarecum diferită. În capitolul intitulat „Calitate artistică şi perfecţiune" din lucrarea sa *The Arts and the Art of Criticism* [Artele şi arta criticii], el spune:

„Caracterul unic al calităţii artistice a operei de artă nu poate fi decît intuit imediat şi, deşi poate fi expus şi numit, el nu poate fi definit sau măcar descris. Fiind o calitate simplă şi elementară, eludează analiza la fel de inevitabil ca şi sunetul şi culoarea. Observatorul sensibil şi experimentat sub raport artistic va fi capabil să-l recunoască şi să-l evalueze cînd se va afla în prezenţa lui; şi, cu cît va fi mai sensibil sub raport artistic, cu atît va aprecia mai mult limitele de netrecut ale oricărei analize formale. Dar, deşi analiza nu poate defini însăşi calitatea artistică, ea poate prezenta cîteva din condiţiile determinante ale acesteia"[2].

Afirmaţiile importante pentru domeniul nostru de interes sînt în primul rînd: „Caracterul unic al calităţii artistice a operei de artă nu poate fi decît intuit imediat şi, deşi poate fi expus şi numit, el nu poate fi definit sau măcar descris" şi, în continuare: „Observa-

Scanned with OKEN Scanner

torul sensibil şi experimentat sub raport artistic va fi capabil să-l recunoască şi să-l evalueze cînd se va afla în prezenţa lui". Prin urmare, deşi îi subliniază caracterul indefinibil, Greene totuşi acceptă existenţa obiectivă a calităţii.

În sfîrşit, reproducem opinia unui critic literar, I.A. Richards, care, în *Practical Criticism* [Critica practică], adoptă următoarea poziţie faţă de problema valorii:

„Critica are, e adevărat, o parte de evaluare. Cînd am rezolvat, complet, problema comunicării, cînd am obţinut, în mod perfect, experienţa, *starea intelectuală* potrivită pentru poem, ne mai rămîne să-l judecăm, să decidem asupra valorii sale. Dar acest din urmă aspect se aranjează aproape întotdeauna; sau, mai degrabă, natura noastră cea mai intimă şi natura lumii în care trăim hotărăsc pentru noi. Cea dintîi strădanie a noastră trebuie să fie să obţinem starea intelectuală şi apoi să vedem ce se întîmplă. În cazul cînd nu putem hotărî dacă poemul este bun sau rău, este îndoielnic că vreun principiu, oricît de rafinat şi de subtil, ne poate fi de mare ajutor. În absenţa capacităţii noastre de a dobîndi experienţa, acest principiu nu ne este de nici un folos... Valoarea nu poate fi demonstrată decît prin comunicarea a ceea ce este valoros.

De fapt, cu principiile critice trebuie operat prudent. Ele nu constituie niciodată un substitut pentru discernămînt, deşi pot ajuta la evitarea unor gafe deloc necesare. N-a existat niciodată, în domeniul criticii, regulă, principiu sau maximă care pentru înţelepţi să nu fie un ghid util, iar pentru proşti o himeră... Totul se reduce la modul cum sînt aplicate principiile. Avem motive să ne temem că formulele critice, chiar cele mai bune, vor determina mai multe judecăţi greşite decît corecte, căci este mult mai uşor să le treci cu vederea sensul subtil şi să le

Scanned with OKEN Scanner

aplici grosolan, decît să ţii seama de el şi să le aplici cu tinereţe"[3].

Richards acceptă deci fenomenul valorii artistice ca fiind real şi identificabil, dar identificabil numai cînd ne transpunem în starea intelectuală potrivită şi găsim o formă de comunicare adecvată cu opera de artă. Atunci, spune el, problema valorii se rezolvă singură. Atunci receptăm valoarea ca rezultat al operei de artă, nu ca definiţie. Cea mai importantă afirmaţie cuprinsă în acest pasaj este probabil: „Valoarea nu poate fi demonstrată decît prin comunicarea a ceea ce este valoros".

Mă bucur să spun că accept în mare măsură atitudinea acestor trei personalităţi faţă de problema valorii artistice, deşi nu pot să nu mă delimitez de unele din părerile lor. În loc să le discut punct cu punct, prefer să-mi definesc propria poziţie, ceea ce va face ca deosebirile mele de opinie, deşi nu fundamentale, să iasă în evidenţă. Dacă poziţia mea este sau nu justificabilă va reieşi din dezvoltarea, în continuare, a subiectului, fapt pentru care îi solicit cititorului să nu facă deocamdată nici o apreciere.

1. „Valoarea artistică" sau „calitatea" unei opere de artă nu este doar o chestiune de opinie personală, ci în mare măsură şi o problemă de consens general între observatori sensibili şi experimentaţi sub raport artistic şi, tot în mare măsură, identificabilă în mod obiectiv.

Judecata noastră de valoare este un complex de elemente „subiective" şi obiective". Le numesc „subiective" pe acelea care sînt reacţii strict personale ale unui individ, iar „obiective" pe acelea asupra cărora observatorii experimentaţi sînt de acord şi în consecinţă întrunesc acceptarea generală. Natura compozită a judecăţii de valoare lasă loc pentru consolidarea aspectului obiectiv, permiţîndu-ne astfel să atingem un anumit grad de vala-

Scanned with OKEN Scanner

bilitate. Iată ce ne vom strădui să evidenţiem în cercetarea noastră.

2. Calitatea unei opere de artă poate fi percepută fără o abordare şi o analiză adecvate, dar nu poate fi pe deplin receptată în absenţa acestor mijloace şi fără un efort sistematic şi concret din partea observatorului. In extrasele pe care le-am citat mai sus, numai Panofsky a remarcat importanţa tradiţiei pentru judecata de valoare. Dacă tradiţia are în sprijinul ei „proba timpului", ea nu creează neapărat o scară de valori mai obiectivă decît propria noastră reacţie personală. Însă, din cauza importanţei ei şi a experienţei acumulate pe care ni le oferă judecăţile de valoare ale trecutului, am hotărît să acord acestui domeniu o atenţie considerabilă înainte de a mă angaja în cercetare. Nu avem numai de tras învăţăminte din succesele şi eşecurile criticilor anteriori, ci abordarea istorică ne va ajuta la rîndul ei să dobîndim o perspectivă istorică mai largă. Am împărţit deci această suită de conferinţe în două secţiuni, prima despre judecăţile de valoare ale trecutului, iar a doua despre problema calităţii astăzi, aşa cum o văd eu. Din cauza spaţiului limitat, selecţia noastră se va mărgini la cîte un singur mare critic reprezentativ din fiecare secol, începînd cu Renaşterea şi pînă în secolul al XX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

JUDECATA DE CALITATE ÎN TRECUT

Scanned with OKEN Scanner

I
Secolul XVI

GIORGIO VASARI [1511–1574]

Vom începe cu Giorgio Vasari [1], „părintele istoriei artei", cum îl numeşte cel mai bun comentator al său, Julius von Schlosser[1]. Lucrarea lui Vasari *Vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori* a apărut la Florenţa prima dată în 1550, apoi, într-o nouă ediţie lărgită, în 1568. Din această a doua ediţie[2] voi cita în continuare, deoarece autorul însuşi a operat revizia şi lărgirea textului, care prezintă o îmbunătăţire a judecăţilor critice faţă de prima ediţie. Anumite extrase selective vor ajuta la descoperirea savorii opiniilor lui Vasari, pe care o simplă parafrazare nu ar putea-o reda pe deplin. Ele ne vor oferi de asemenea o privire asupra cîtorva din momentele principale ale artei Renaşterii. Vasari a fost un pictor demn de atenţie şi un excelent arhitect — după cum o demonstrează şi clădirea Galeriei Uffizi — dovedind, prin raporturile sale strînse cu Michelangelo, precum şi prin cunoaşterea vastă a artei renascentiste italiene[3*], că întrunea în chip ideal toate calităţile pentru a îndeplini rolul unui patriarh în istoria artei. Deşi au trecut patru secole, este remarcabil cum multe din judecăţile lui au rezistat la proba timpului

Scanned with OKEN Scanner

menţinîndu-şi valabilitatea şi astăzi. Fără îndoială că au existat şi limite, însă Vasari avea un adevărat dar pentru meseria de istoric şi un simţ actul al calităţii, după cum o dovedesc şi pasajele următoare, extrase din Prefaţa la Partea a doua, care conţin o mare parte din esenţa teoriei sale. El spune: „Cei care se îndeletnicesc cu scrierea istoriei [...] nu numai că nu s-au mulţumit să povestească doar întîmplările, aşa cum s-au petrecut ele [...], nu au scris-o pentru a povesti toate cîte i s-au întîmplat unui principe sau unei republici, ci pentru a descoperi judecata, părerile, hotărîrile şi uneltirile oamenilor..."[4]. Iar efortul său de a ajunge la o judecată de calitate adecvată apare cu claritate în următoarele rînduri:

„... M-am trudit nu numai să spun ce anume au săvîrşit ei, ci să şi aleg, povestind, mai bunul din bun şi foarte bunul din mai bun [...], cauzele şi rădăcinile manierelor, ca şi ale vremurilor de îmbunătăţire şi înrăutăţire a artelor, precum şi întîmplări petrecute în felurite timpuri şi cu feluriţi artişti"[5].

Limitele judecăţii de valoare a lui Vasari, menţionate mai sus, au două surse: în primul rînd este vorba de concepţia sa asupra istoriei, care l-a condus spre credinţa că secolul său, atingînd şi chiar depăşind nivelul antichităţii clasice, era cel mai desăvîrşit în privinţa realizărilor artistice; în al doilea rînd, devotamentul său necondiţionat faţă de Michelangelo. Vasari îl privea pe acesta drept cel mai mare artist care a trăit vreodată şi omul care a marcat culmea supremă a realizării individuale. Este drept că, în cea de-a doua ediţie a *Vieţilor*, Vasari l-a ridicat pe Rafael, ca rang artistic, aproape de Michelangelo, dar fără a afecta totuşi supremaţia ultimului.

Adoptînd punctul general de vedere asupra istoriei, anume cel retrospectiv, precumpănitor în Renaştere, Vasari împarte arta occidentală în trei epoci: *l'età antica*, adică antichitatea, *l'età vecchia*, pe care o numim acum Evul Mediu, şi *l'età moderna*, care este identificată cu

Scanned with OKEN Scanner

perioada *rinascimento*-ului, inaugurată de Cimabue şi de Giotto. Potrivit lui Vasari, antichitatea a cunoscut avîntul marii arte prin Apelles şi Zeuxis, Evul Mediu a fost o perioadă întunecată — el îl numeşte *secolo infelice* sau *tenebre* — , iar *rinascimento* nu numai că a readus idealurile artei clasice dar, prin opera lui Michelangelo, le-a şi depăşit. La fel ca şi istoria în ansamblul ei, antichitatea şi Renaşterea sînt caracterizate fiecare printr-o diviziune în trei părţi, asemeni procesului de evoluţie în viaţă şi în natură: copilărie, tinereţe şi maturitate. El identifică etapa copilăriei *rinascimento*-ului aproximativ cu *Trecento*, tinereţea cu *Quattrocento*, iar maturitatea cu propriul său secol. Fiecare etapă are personalităţile ei, însă arta acestora se supune stadiilor progresive ale creşterii calitative de la o fază la alta. Astfel, un artist din *Quattrocento* este prin natura lucrurilor superior unui artist de aceeaşi mărime din *Trecento* şi, în mod similar, un artist din *Quattrocento* este întrecut de unul din *Cinquecento*. Individual, un artist poate fi mare, însă nu poate scăpa de îngrădirile impuse de epoca sa. Să vedem cum explică Vasari însuşi aprecierile pe care le face acestor perioade[6*]. Despre Giotto şi predecesorul său Cimabue, el spune:

„Mai întîi cu Cimabue, care a făcut începutul, iar apoi cu Giotto, care a trudit în acest scop, maniera greacă [2] a dispărut cu desăvîrşire, născîndu-se o alta nouă, căreia eu îi spun bucuros maniera lui Giotto [3], căci a fost născocită de el şi de elevii săi [. . .] S-a renunţat la conturul gros al figurilor, la ochii aceia înspăimîntaţi, la personajele care stăteau cu picioarele înţepenite, sprijinindu-se pe vîrfuri, la mîinile subţiri, la lipsa umbrelor şi la alte monstruozităţi ale acelor greci, înlocuite cu o încîntătoare graţie a chipurilor şi cu un colorit fermecător. Giotto, îndeosebi, le-a dat personajelor sale atitudinile cele mai nimerite [4 5], întipărind pe chipuri, pentru prima dată, o oarecare vioiciune; a aşezat faldu-

Scanned with OKEN Scanner

rile într-un chip mai apropiat de natură decît cel dinainte şi a descoperit, în parte, tainele perspectivei, micşorînd figurile pe măsură ce se îndepărtează. În afară de aceasta, el începe să înfăţişeze şi simţămintele sufleteşti, lăsînd să se vadă, în parte, nădejdea, teama, mînia şi dragostea, dînd graţie manierei sale, care fusese, la început, aspră şi necioplită; iar dacă nu le-a dat ochilor rotirea aceea frumoasă pe care o au cînd sînt vii, cu gingaşa lor înlăcrimare, dacă nu s-a priceput să arate moliciunea părului şi a bărbilor [...] se cuvine să fie iertat din pricina greutăţilor artei şi fiindcă nu văzuse încă pictor mai bun decît el; dată fiind sărăcia artelor şi a vremii, oricine trebuie să preţuiască în picturile sale calitatea judecăţii de care a dat dovadă..."[7].

Privitor la *Quattrocento*, pe care îl ilustrăm printr-un tablou de Fra Filippo Lippi şi altul de Antonio del Pollaiuolo [6, 7], Vasari spune:

„Şi acum, după ce, ca să zic aşa, am înţărcat aceste trei arte scoţîndu-le din vîrsta primei copilării, urmează cea de-a doua vîrstă, în care se va vedea o uriaşă îmbunătăţire a fiecărui lucru; în compoziţie vor intra mult mai multe figuri, iar ornamentaţia va fi mai bogată; desenul va fi mai temeinic şi mai apropiat de viaţă, fiind mai izbutit în operele lucrate cu mai puţină practică, dar cu gîndire şi grijă; maniera va fi mai graţioasă, culorile mai gingaşe, aşa încît nu va mai rămîne decît puţin de făcut pentru ca toate lucrările să fie desăvîrşite şi să imite întru totul adevărul naturii"[8].

El adaugă, în Prefaţa la Partea a treia:

„Dar, cu toate că ei [artiştii celei de-a doua perioade] au adus mari îmbunătăţiri tuturor acestor arte [...], ele nu erau totuşi atît de perfecte încît să ajungă pe culmile desăvîrşirii, regulile lor fiind lipsite de o anumită libertate [...] şi de o anumită frumuseţe [...]. În privinţa proporţiilor nu exista o apreciere exactă capabilă să dea naştere unei graţii care să depăşească aceste proporţii,

Scanned with OKEN Scanner

chiar cînd siluetele ar fi fost mari şi neproporţionate. În desen nu au atins măiestria, căci, deşi făceau cîte un braţ rotunjit sau cîte un picior drept, muşchii nu erau cercetaţi şi le lipsea acea uşurinţă graţioasă [...], astfel că [membrele] arătau crude parcă şi jupuite, fiind anevoie de privit şi înăsprind maniera"[9].

Vasari arată apoi cum, la începutul secolului al XV-lea, descoperirea unor capodopere ale marii arte clasice precum *Apollo Belvedere* [8], *Laocoon*, *Torsul Belvedere* şi *Venus Medici* [9] — a căror dezgropare a produs o puternică senzaţie — i-a ajutat pe artiştii celei de-a treia perioade (*Cinquecento*) să atingă perfecţiunea. În aceste opere antice Vasari descoperă „blîndeţea şi asprimile lor, busturile împlinite şi desprinse din cea mai desăvîrşită frumuseţe a tot ce e viu, atitudinile cîtuşi de puţin chinuite, în schimb pline de mişcare şi dovedind cea mai înaltă graţie"[10].

Relatînd în continuare marele succes al lui Francesco Francia şi Perugino [10] către sfîrşitul secolului al XV-lea, el afirmă:

„[Oamenilor] li s-a părut că este cu desăvîrşire imposibil să facă cineva mai bine vreodată. Însă greşeala acestora a fost dovedită cu limpezime de operele lui Leonardo da Vinci [11], cu care începu cea de-a treia manieră, pe care am convenit s-o numim modernă; căci, dincolo de vioiciunea şi îndrăzneala desenului său, dincolo de imitarea foarte delicată a tuturor amănuntelor naturii, exact aşa cum sînt ele, prin cumpătare, printr-o ordine mai bună, printr-o măsură dreaptă, o compoziţie perfectă, prin graţie divină [...] şi printr-o măiestrie profundă, dădu într-adevăr figurilor sale mişcare şi suflet"[11].

Pe urmă Vasari descrie progresul treptat al calităţii pe parcursul celor trei faze ale *rinascimento*-ului, pînă ce aceasta atinge apogeul în creaţia lui Michelangelo.

Scanned with OKEN Scanner

Toate citatele de mai sus sînt legate de ceea ce am putea numi judecata de calitate a lui Vasari asupra fazelor şi etapelor *rinascimento*-ului. Acum ne putem îndrepta atenţia asupra evaluării diferiţilor artişti. Spuneam că opera lui Michelangelo [12, 13] reprezintă pentru Vasari culmea întregii arte. Iată opinia sa în această privinţă, formulată tot în Prefaţa la Partea a treia:

„Dar cel care, atît dintre morţi cît şi dintre vii, poartă laurii şi îi depăşeşte şi îi lasă-n umbră pe toţi e divinul Michelagnolo Buonarroti, care nu este cel dintîi numai într-una singură dintre aceste arte, ci în toate trei la un loc [pictură, sculptură, arhitectură]. El îi depăşeşte şi întrece nu numai pe toţi cei care aproape au întrecut natura, ci şi pe cei mai renumiţi artişti antici care, dincolo de orice dubiu, au depăşit-o în chip strălucit: şi, singur, triumfă şi asupra unora şi asupra celorlalţi şi asupra naturii, neputîndu-se imagina vreun lucru, oricît de ciudat sau dificil, asupra căruia, prin forţa geniului său, cu ajutorul străduinţei, manierei, artei, judecăţii şi graţiei sale, să nu exceleze în toată măreţia."[12]

Deşi Vasari foloseşte asemenea superlative din abundenţă, acestea nu ar putea fi decît cu greu depăşite. Dar, în aceeaşi Prefaţă, înaintea panegiricului dedicat lui Michelangelo, el acordă fără dubiu o parte dreaptă de entuziasm şi lui Rafael, despre care spune:

„Dar, mai presus de toţi [se află] cu deosebire graţiosul Raffaello da Urbino [14, 15], care, cercetînd străduinţile maeştrilor vechi şi ale celor moderni, a adunat de la toţi ce era mai bun şi, cu această zestre, a îmbogăţit arta picturii cu acea desăvîrşită perfecţiune pe care o arătau în antichitate figurile lui Apelles şi Zeuxis, ba mai mult ca ei, am putea spune dacă am compara operele acelora cu ale sale. Încît natura rămase învinsă de culorile lui, iar invenţiunea era la el atît de uşoară şi caracteristică precum se poate judeca văzînd istoriile sale, care sînt asemănătoare cu cele scrise, ară-

Scanned with OKEN Scanner

tîndu-ne aceleaşi locuri şi edificii, fie că e vorba de ai noştri sau de străini, iar chipul şi îmbrăcămintea le-a înfăţişat cum a vrut el: expresiile au darul graţiei, fie că sînt de tineri, bătrîni sau femei, modestul îşi păstrează modestia, lascivul lascivitatea, iar amoraşii cînd viciul în privire, cînd ingenuitatea în atitudine. Tot astfel şi veşmintele sale, nici prea simple, nici prea complicate, dar astfel încît par adevărate."[13]

Vom reveni la încercările lui Vasari de a judeca la justa lui valoare un artist sau altul; deocamdată însă vom analiza ce anume principii stau la baza aprecierii sale despre diferitele epoci şi indivizi. Aceste epoci nu le putem defini decît cu aproximaţie, deoarece Vasari se dovedeşte un teoretician la fel de consecvent cum aveau să fie şi descendenţii săi din secolul al XVII-lea şi în nici un caz gîndirea sa nu este lipsită de contradicţii. Putem însă afirma că el a iniţiat acea idealizare a clasicismului (de origine romană) care avea să aibă o influenţă de lungă durată asupra evoluţiei artei şi criticii europene. Pentru Vasari, ca şi pentru contemporanii săi, antichitatea clasică a oferit, după cum spuneam, exemplele măreţiei în artă şi nu a fost depăşită decît în epoca lui. Arta clasică atinsese perfecţiunea deoarece se sprijinea atît pe „fidelitatea faţă de Natură" cît şi pe „selecţia" celor mai frumoase părţi ale ei, unite în cadrul formei superioare a operei de artă.[14*] Cu aceste două principii drept fundament — le-am putea numi „naturalism" şi „selectivitate" —, artistul dobîndeşte *grazia* şi *perfezione*, pe care natura singură nu le poate avea. Ca model, arta clasică este preferabilă naturii, deoarece în cadrul ei s-a operat deja selecţia adecvată. Alte două noţiuni joacă un rol decisiv în canonul critic al lui Vasari: *invenzione* şi *disegno*. Semnificaţia exactă a acestor doi termeni nu este uşor de stabilit din cauza faptului că Vasari rămîne vag în privinţa definiţiilor. Deşi nu-i putem decît în mod aproximativ asocia cu noţiu-

Scanned with OKEN Scanner

nile de „conţinut“ şi „formă“, cu care sîntem obişnuiţi, o asemenea analogie se poate dovedi utilă totuşi pentru cititorul modern.

Invenzione presupune studiul picturii şi sculpturii de bună calitate şi înţelegerea (naturii şi) vieţii: „De aici şi invenţiunea, care grupează figurile [...] în aşa fel încît să înfăţişeze bătălii sau alte mari subiecte de artă. Această invenţiune cere o anumită potrivire ce se desprinde din armonie şi din respectul regulilor; astfel, dacă un personaj face mişcarea de a-l saluta pe altul, personajul salutat şi care trebuie să răspundă nu trebuie să întoarcă spatele [...]. Subiectul poate oferi multe motive diferite unul de celălalt, însă motivul ales trebuie să aibă legătură cu lucrarea în cauză şi cu ceea ce artistul tocmai e pe cale de a reprezenta.“[15]

Şi mai greu de definit cu claritate este la Vasari conceptul de *disegno*. El cuprinde foarte mult din ceea ce în prezent numim „formă“, prin opoziţie cu conţinutul, avînd semnificaţia mai restrînsă de „desen“, dar şi de concepţie sau compoziţie, fără însă a include culoarea, considerată a fi numai de importanţă secundară şi doar o însuşire incidentală a formei, lucru acceptat şi de Leonardo. *Disegno* este perfect atunci cînd siluetele umane ating o rotunditate completă sau dobîndesc relief, cînd contururile lor unduiesc lin şi demonstrează o stăpînire corectă a racursiului, cînd au proporţii adecvate şi se integrează într-o ordine şi o compoziţie judicioasă. Deşi aceste criterii au o sonoritate academică neplăcută, ele nu sînt folosite cu pedanteria pictorilor academişti de mai tîrziu.

O mare parte a semnificaţiei pe care o acordă Vasari conceptului de *disegno*, precum şi accentul pe care îl pune pe rolul acestuia fundamental, rezultă din capitolul consacrat de el vieţii lui Tiţian. Vasari îl admiră pe Tiţian [17] chiar mai mult decît pe Giorgione [16], ca

Scanned with OKEN Scanner

fiind unul din marii pictori ai perioadei de aur a Renașterii, dar păstrează rezerve categorice în privința preocupării exagerate a lui Tițian pentru colorit în dauna *disegno*-ului. Întrucît acest aspect va avea consecințe importante în formularea judecăților de valoare în secolele ulterioare (ultimii mari protagoniști ai controversei fiind Ingres și Delacroix), ne vor ajuta în continuare citatele direct din Vasari. Selecția ne va arăta de asemenea și aprecierea lui relativă față de colorismul venețian, așa cum apare la cei mai de seamă reprezentanți ai săi, în ciuda preferinței declarate a lui Vasari pentru *disegno*. În Viața lui Tițian, autorul ne relatează mai întîi cum artistul a învățat în tinerețe de la Giovanni Bellini, care este însă criticat pentru maniera sa quattrocentistă „uscată" și „dură". Apoi Vasari explică în ce fel a ajuns Tițian sub influența lui Giorgione, care, „neplăcîndu-i întru totul acel fel de a picta [. . .], a început să dea operelor sale mai multă gingășie și un relief mai adînc, lucrîndu-le într-o manieră mai frumoasă, luînd mai departe aminte la lucrurile din natură, imitîndu-le cît se pricepea mai bine, cu ajutorul culorilor, folosind tonuri potolite sau aspre — după cum se vedea și-n natură — fără nici un fel de desen, ca unul care socotea că pictura cu culori — fără nici un studiu pe hîrtie — era cel mai potrivit mijloc de a lucra și adevăratul desen.

Nu-și dădea seama însă că acel care vrea să-și închege compozițiile și să-și potrivească născocirile trebuie să le pună mai întîi pe hîrtie și în mai multe chipuri, pentru a vedea în ce fel îmbină totul laolaltă [. . .]. Nu mai vorbim cît de îndelungat studiu cer nudurile, cînd vrei să le înțelegi cum trebuie, lucru care nu se întîmplă — și nici nu se poate întîmpla — dacă nu desenezi pe hîrtie . . ."[16].

Astfel *disegno* și cîteva din caracteristicile sale de bază sînt identificate aici cu „desenul" și plasate la însuși

Scanned with OKEN Scanner

fundamentul artei, teză la care Vasari revine cînd spune în continuare, trasînd evoluţia lui Tiţian:

„Un an mai tîrziu — adică în 1508 — [cînd îşi cîştigase o faimă egală cu a lui Giorgione] Tiziano a terminat de gravat în lemn *Triumful Credinţei*, cu un număr nesfîrşit de personaje [. . .] în această operă, Tiziano a vădit îndrăzneală, manieră frumoasă şi pricepere desăvîrşită. Îmi aduc aminte că Fra Bastiano del Piombo, vorbind despre această lucrare, mi-a spus că dacă Tiziano ar fi fost pe atunci la Roma şi ar fi văzut lucrările lui Michelangelo, ale lui Raffaello şi statuile antice şi dacă ar fi studiat şi desenul, ar fi înfăptuit lucruri uluitoare, dată fiind deosebita îndemînare pe care o avea în privinţa coloritului; tot Bastiano mi-a mai spus că Tiziano era vrednic de lauda de a fi — în vremurile noastre — cel mai de seamă şi cel mai măiastru imitator al naturii, în ce priveşte coloritul, şi că n-ar fi făcut alta decît să completeze dumnezeiescul desen al lui Raffaello şi al lui Buonarroti.“ [17*]

Criticile aduse pictorilor veneţieni şi stricteţea principiilor sale sînt însă adeseori îndulcite de pasaje în care judecata lui Vasari pare să se ridice deasupra conceptelor sale teoretice. Ea se ridica totodată şi deasupra normelor epocii şi distingem dorinţa autorului de a da fiecărui artist în parte ceea ce este al lui. Două citate vor fi de ajuns pentru a ilustra aceste afirmaţii, primul referitor la Donatello, celălalt tot la Tiţian, dar din ultima sa perioadă. Comentînd despre Donatello [18, 19], pe care era obligat să-l considere inferior sculptorilor din *Cinquecento*, potrivit teoriei sale calitative despre perioadele succesive din cadrul Renaşterii, Vasari spune în Prefaţa la Partea a doua:

„. . . M-ar bate gîndurile să-l pun pe Donato printre cei din a treia epocă, operele lui putînd fi puse alături de cele ale maeştrilor de seamă din antichitate; în această a doua epocă el poate fi socotit ca un fel de pildă pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru ceilalţi, întrunind în sine toate însuşirile ce se aflau răspîndite, una cîte una, în numeroşi alţi maeştri şi dîndu-le statuilor sale atîta mişcare, vioiciune şi firesc, încît pot sta alături şi de lucrările din timpurile noastre, dar şi de cele antice, aşa cum am mai spus."[18]

În capitolul consacrat lui Tiţian găsim un pasaj surprinzător despre maniera pictorului în ultima parte a vieţii sale, pasaj care aproape că anticipează o recunoaştere a picturii baroce. Referindu-se la cîteva tablouri ca *Andromeda eliberată de Perseu*, *Diana şi Acteon* sau *Răpirea Europei* [21], executate pentru regele Filip II la sfîrşitul deceniului 1550—60, Vasari notează:

„Este însă foarte adevărat că felul de a picta pe care îl vădeşte în aceste din urmă lucrări este destul de deosebit faţă de cel din tinereţe, întrucît cele dintîi opere ale sale sînt lucrate cu o oarecare fineţe şi iscusinţă, putînd fi văzute şi de aproape şi de departe, în vreme ce acestea din urmă sînt lucrate cu trăsături de penel mai grosolane şi în pete de culoare, aşa încît în vreme ce de aproape nici nu se pot deosebi, de departe par desăvîrşite; din pricina acestui fel de a picta, mulţi alţii — voind să-l imite şi să se arate mai iscusiţi — au făcut picturi urîte; s-a întîmplat astfel fiindcă, deşi operele lor pot să pară făcute fără nici o osteneală, lucrul acesta nu e deloc adevărat, iar cei care cred astfel se înşală, fiindcă se vede că sînt imitate şi că pictorul a revenit de atîtea ori cu culorile încît e cu neputinţă ca truda să nu se vadă. Iar modul de a lucra al lui Tiziano, este şi înţelept, şi frumos, şi minunat, căci face ca picturile să pară vii şi făcute cu mult meşteşug, ascunzînd ostenelile."[19]

Analizînd retrospectiv diferitele manifestări ale judecăţii critice a lui Vasari şi teoria şi normele valorice care decurg din ea, ajungem la anumite concluzii ce se pot dovedi utile pentru consideraţiile noastre viitoare:

1. În domeniul judecăţilor de calitate referitoare la

Scanned with OKEN Scanner

epoci, el a depins de normele existente în vremea sa, ceea ce ni se pare firesc. Dar, privite acum, aceste norme ne apar prea rigide în privinţa poziţiei dominante a artei clasice şi a perfecţiunii artistice supreme, aşa cum era ea concepută în vremea lui Vasari. Consecinţele s-au dovedit însă dezastruoase cînd a fost vorba de aprecierea altor stiluri decît cel clasic. Exemplul cel mai sărităr în ochi este dispreţul lui Vasari pentru arta medievală, fapt ce ar trebui să ne facă precauţi în pronunţarea unor judecăţi de valoare despre epoci întregi şi să ne ajute să înţelegem că, în această ordine de idei, calitatea depinde mai mult de individ decît de epocă, aceasta din urmă stabilind numai cadrul realizării individuale. Dealtfel s-a văzut ce dificultăţi a întîmpinat Vasari în explicarea măreţiei lui Donatello: în contextul aprecierilor formulate de el la adresa diferitelor epoci (deprecierea *Quattrocento*-ului), trebuia să-l considere pe Donatello inferior marilor maeştri din *Cinquecento*.

2. Cît despre poziţia dominantă şi copleşitoare a unui mare artist — în cazul lui Vasari, Michelangelo — din operele căruia criticul îşi extrage noţiunea supremei realizări, ea este de înţeles şi, în această privinţă, Vasari reflectă concepţia epocii sale. O asemenea admiraţie pentru un artist cu adevărat mare nu impietează neapărat asupra judecăţii obiective de valoare a criticului. Ea poate fi chiar extrem de utilă în stabilirea unor standarde foarte înalte, dar poate în acelaşi timp constitui şi un obstacol în calea aprecierii unui artist total diferit, deşi de acelaşi calibru. Cel puţin în cazul lui Rafael, Vasari a căzut în această capcană.

3. În sfîrşit, privirile fugare aruncate ocazional de critic dincolo de normele epocii — eşti aproape tentat să le califici drept gîndire „liberă“ (pe care am observat-o şi în reacţia faţă de Donatello, faţă de Tiţian în faza lui tîrzie, şi încă se mai pot da exemple) — stau mărtu-

Scanned with OKEN Scanner

rie că simţul său intuitiv pentru calitate nu a putut fi inhibat de teoriile predominante în acea vreme. Tensiunea ce se creează uneori între gîndirea sa raţionalizată şi standardizată pe de o parte şi gîndirea intuitivă pe de altă parte este un fenomen interesant, pe care îl vom remarca şi în lucrările criticilor înzestraţi din epocile ulterioare. Ea demonstrează, cred, capacitatea nativă de discernămînt a lui Vasari şi nu constituie cel din urmă motiv pentru care s-a menţinut, în mod atît de prodigios, valabilitatea judecăţilor sale de valoare. Este drept că normele clasicismului, atît de mult respectate de el — *grazia* şi *bellezza*, armonia şi *perfezione*, proporţiile adecvate, racursiul corect, perspectiva etc. — începuseră să-şi piardă forţa iniţială şi capacitatea motivatoare încă din acea vreme, pe măsură ce geniul artistului începea să se orienteze către o concepţie mai subiectivă şi mai personală asupra obiectului, concepţie care pare să fi atins expresia cea mai înaltă în zilele noastre. Dar mai trebuie notat, după cum indicam şi la începutul acestui paragraf, că sensibilitatea lui Vasari a reacţionat şi la alte elemente din opera de artă, ceea ce l-a făcut să aprecieze originalitatea marelui artist, forţa lui, îndrăzneala, uşurinţa sau agilitatea care şterg urmele muncii migăloase, bogăţia şi varietatea în privinţa formei şi a inventivităţii, delicateţea, flexibilitatea, trăsături care şi astăzi încă mai constituie calităţi revelatorii.

Scanned with OKEN Scanner

II
Secolul XVII

ROGER DE PILES [1635–1709]

Criteriile desăvîrşirii stabilite de clasicismul Renaşterii au persistat pînă în secolul al XVII-lea, suferind doar modificări neînsemnate. Pentru a studia evoluţia acestor criterii în continuare, trecem din Italia în Franţa, de la Roma şi Florenţa — unde au trăit şi au lucrat Vasari, Michelangelo, Rafael — la Paris, oraş care, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în vremea lui Ludovic XIV, a preluat treptat supremaţia culturală a lumii. Pe ansamblu, judecata critică a secolului, care ne-a parvenit prin intermediul surselor literare, era încă dominată de principiile clasicismului. Acestea deveniseră între timp şi mai stricte; să ne gîndim numai la Academia Franceză şi la teoriile rigide ale celei mai proeminente autorităţi academice, Charles Le Brun. Dar, încă din timpul vieţii lui Le Brun (1619—1690), au început să apară în structura clasicismului fisuri serioase şi să intervină schimbări decisive, care aveau să permită o apreciere mai deplină a culmilor artei baroce şi să ducă, în ultimă instanţă, la o deschidere mai largă în abordarea epocii moderne. În fruntea acestei deschideri s-a aflat un critic şi *amateur* francez, Roger de Pi-

Scanned with OKEN Scanner

les, pe care l-am ales pentru a fi următorul nostru exemplu de judecată de calitate în trecut.

Roger de Piles [22] n-a fost un revoluţionar. El nu a marcat o ruptură spectaculoasă cu normele clasice. Le-a modificat doar, le-a lărgit, adăugîndu-le mereu cu insistenţă un factor esenţial: aprecierea totală a elementului culoare. Pentru el, studiul antichităţii constituie încă o bază indispensabilă, ca şi legile proporţiilor moştenite din antichitate, împreună cu o bună cunoaştere a anatomiei şi perspectivei. În ultimul rînd, dar nu cel mai puţin important, el credea în ierarhia pe care clasicismul o stabilea în materie de subiecte de inspiraţie şi care plasa pe treapta cea mai de sus pictura istorică, aceasta fiind considerată drept singura potrivită cu „maniera înaltă" (unul din principiile fundamentale ale lui Le Brun). De aceea de Piles nici nu s-a ridicat contra faptului că Rafael şi Poussin erau modelele preferate ale academiştilor. Însă a luptat cu mult curaj pentru acordarea unui statut asemănător lui Tiţian, dar mai ales lui Rubens, despre care a şi scris pagini strălucite.[1] Marea cruciadă pe care a purtat-o a fost, după cum spuneam, pentru recunoaşterea culorii ca egală în importanţă cu desenul, sau cu *disegno*, a cărui prioritate Vasari şi, după el, academiştii francezi o susţinuseră cu deosebită vigoare. Alte puncte importante din programul lui de Piles sînt pledoaria sa pentru studierea *tuturor* marilor maeştri, fără prejudecăţi, în opoziţie cu concentrarea exclusivă asupra unei singure figuri, precum şi credinţa sa că, după dobîndirea unei bune cunoaşteri a creaţiilor antichităţii, artistul trebuie să se întoarcă spre natură ca unică măsură a adevărului în artă. În lucrarea sa *Cours de peinture* [Curs de pictură], el spune:

„Îmi place tot ce este bun în operele marilor maeştri, fără deosebire de nume şi fără vreo părtinire. Îmi place diversitatea şcolilor celebre; îmi place Rafael, îmi place

Scanned with OKEN Scanner

Tiţian şi îmi place Rubens: fac tot ce-mi stă în putinţă pentru a pătrunde calităţile rare ale acestor pictori."
Şi adaugă, în mod caracteristic:
„Dar, cu toată perfecţiunea lor, îmi place mai mult adevărul."[2]

El recomandă prin urmare un eclectism luminat şi critic. Şi, definind două planuri ale adevărului, *le vrai simple* şi *le vrai idéal*, permite „adevărului" să îmbrăţişeze atît realismul cît şi clasicismul.

Metoda de apreciere a lui Roger de Piles este mai coerentă decît cea a lui Vasari. Într-o pictură, el analizează patru elemente principale: compoziţia, desenul, culoarea şi expresivitatea, în timp ce Vasari se mulţumea mai ales să ofere o descriere vie a subiectului de inspiraţie (cu scurte aprecieri artistice, dar fără o analiză formală consecventă). Privitor la culoare, elementul de noutate prezent la de Piles, criticul se dovedeşte destul de explicit, afirmînd în *Cours de peinture* că nimic nu contribuie mai mult la atractivitatea unei picturi decît „coloritul, compus din toate părţile sale ce formează clar-obscurul, armonia culorilor şi chiar acele culori pe care le numim locale, cînd imită fiecare în parte cu fidelitate culoarea obiectelor naturale pe care pictorul vrea să le reprezinte."[3]

Nu este suficientă analiza picturilor din punctul de vedere al realizării lor formale. De Piles cere de asemenea o clarificare a principiilor estetice care ar trebui să stea la baza artei picturale, precum şi o evaluare limpede a cauzelor unui anumit efect. Astfel, în *Élémens de peinture pratique* [Elemente de pictură practică], el spune: „Aceia care nu şi-au cultivat spiritul prin cunoaşterea principiilor, măcar speculativ, vor putea într-adevăr fi sensibili la efectul produs de un tablou frumos, dar nu vor putea niciodată lămuri temeiurile judecăţilor pe care le vor fi făcut asupra lui."[4]

Scanned with OKEN Scanner

Roger de Piles este prototipul cunoscătorului de artă modern şi erudit, care se preocupă atît de perspectiva adecvată şi de pregătirea *amateur*-ului şi a criticului de artă, cît şi de formaţia artistului. El consideră că, în procesul elaborării unei judecăţi de valoare, trebuie în primul rînd să fii receptiv la o impresie lipsită de prejudecăţi asupra originalului, apoi trebuie să cauţi motivele efectului produs şi doar în ultimul rînd să constaţi dacă regulile au fost sau nu respectate. În ce priveşte judecata de calitate corectă, de Piles scrie în *Première conversation sur la peinture* [Prima discuţie asupra picturii]:

„Adevărata cunoaştere a picturii constă în a şti dacă un tablou este bun sau rău, a face deosebirea între ce este bun într-o operă şi ce este rău în ea şi a lămuri temeiurile judecăţii făcute asupra ei."[5]

Se observă cu claritate că de Piles nu se declară pentru o admiraţie totală faţă de o operă de artă, ci este pregătit să găsească şi slăbiciuni — chiar într-o mare operă. Privit în asamblu, efortul său de a atinge cel mai înalt grad posibil de independenţă a judecăţii critice în încercarea de a realiza o evaluare cu ajutorul analizei îi deosebesc atitudinea de cea a academiştilor, contemporani cu el, făcîndu-l un adevărat precursor important al criticilor moderni.

Ca un exemplu pentru capacitatea şi metoda analitică a lui de Piles, am ales discuţia sa despre marele tablou al lui Rubens *Căderea damnaţilor* [23]. Această pictură monumentală (260×225 cm) se găsea, pe vremea aceea, în colecţia ducelui de Richelieu şi descrierea ei este cuprinsă în *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* [Disertaţie asupra lucrărilor celor mai celebri pictori], dedicată lui Richelieu. De Piles spune:

„Caracterul acestui tablou constă tocmai în dezordine şi disperare, pentru care Rubens nu a avut alt model decît ideea pe care i-au zămislit-o cuvintele din Evanghelie:

Scanned with OKEN Scanner

«Duceţi-vă de la Mine, blestemaţilor, în focul cel veşnic».* Groaza şi neorînduiala apar în toată opera. Se vede un mare număr de nenorociţi, pradă furiei şi disperării, care, prin greutatea naturală a trupurilor şi prin felul cum sînt aşezaţi, par tocmai surprinşi în momentul unei prăbuşiri adevărate şi grăbite, în timp ce nenumăraţi alţii sînt arşi în flăcări sau cufundaţi, după cum spune Scriptura, într-un iaz de sulf. Şi, pentru a crea diversitate între aceste figuri, el a reprezentat damnaţii sub urîciunea celor şapte păcate de moarte, pe care le-a însemnat anume prin balaurul cu şapte capete din Apocalipsă, iar fiecare om este altfel chinuit, după osebirea fărădelegii lui şi după felul cum a păcătuit, totul însă cu o varietate atît de ingenioasă că nimic nu s-ar putea făptui mai bine: şi singura asemănare a tuturor figurilor e că poartă scris pe ele caracterul blestemului."[6]

În continuare, el enumeră diferitele păcate reprezentate prin animalele de la partea inferioară a tabloului, dovedind astfel că în epocă se cunoşteau atît iconografia religioasă cît şi cea mitologică.

Spuneam că de Piles împarte, de obicei, analiza sau aprecierea formală în patru componente: compoziţie, desen, culoare şi expresivitate. Iată ce afirmă el referitor la aceste elemente în comentariul său despre *Căderea damnaţilor:*

„Desenul este iscusit şi de un gust ales; iar dificultatea extremă, ca să nu spunem imposibilitatea, de a te servi de natural pentru a picta sau desena acţiuni ca acestea, suspendate în aer, trebuie să ne convingă pe deplin că Rubens era foarte priceput în privinţa desenului şi că geniul său, împreună cu o experienţă desăvîrşită, l-au făcut stăpîn absolut pe arta lui şi pe regulile ei.

---

* *Matei*, 25, 41. (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

Expresiile feţelor sînt vii şi pătrunzătoare şi se citesc pe ele natura păcatului şi chinul lor extrem.
Legăturile dintre obiecte, atît de necesare în pictură, sau, ca să spunem şi noi ca pictorii, grupurile care se întîlnesc în acest tablou sînt inventate cu atîta imaginaţie, cu atîta spirit şi cu atîta artă, că întrec de departe tot ce s-a înfăptuit pînă acum în genul acesta şi, oricît de puţin compacte ar fi aceste grupuri şi separate unele de altele, toate ajută la îmbinarea luminilor cu umbrele şi la efectul pe care îl creează întregul, în aşa fel încît marea îngrămădire de trupuri se priveşte cu la fel de multă uşurinţă şi linişte ca şi cum n-ar fi decît un singur trup.
Ceea ce este remarcabil între altele în această mare operă, este că nu găsim nimic de prisos în ea şi că lucrurile cele mai mici, luate fiecare în parte, există printr-un efort de imaginaţie al pictorului. În sfîrşit, totul contribuie la unitatea subiectului, printr-o minunată îmbinare a luminii şi umbrei, după cum totul contribuie la unitatea acţiunii, printr-o expresie şi generală şi particulară a tot ceea ce se poate imagina mai înfricoşător.
Artificiul *coloritului* este admirabil prin acordarea, opoziţia şi varietatea sa, iar această varietate a carnaţiilor la un număr atît de mare de siluete goale nu este una din izbînzile cele mai neînsemnate ale tabloului.
Se află atîtea frumuseţi atît în general cît şi în particular în această operă încît ar trebui un discurs lung pentru a-i face o descriere exactă: şi, la urma urmelor, mărturisesc că acela pe care m-aş strădui să-l încerc ar fi cu mult sub ideea care mi-o trezeşte tabloul. Aş adăuga numai că această operă, care este disperarea damnaţilor, este şi obiectul disperării pictorilor: căci vederea celorlalte opere ale lui Rubens le înfierbîntează imaginaţia şi-i face să creadă că, încercînd să le imite, ar putea reuşi, cu timpul, ceva asemănător: dar, văzînd-o pe aceasta, ei recunosc toţi că Rubens este de neimitat şi că, dacă prin celelalte producţii ale sale i-a egalat sau

Scanned with OKEN Scanner

depăşit pe toţi pictorii, prin aceasta anume el s-a ridicat mai presus de sine însuşi, neîngăduindu-ne să nădăjduim că în viitor vom putea vedea vreodată măcar ceva care să se apropie de acest tablou."[7]

Judecăţile de calitate ale lui de Piles despre unii din maeştrii picturii sînt consemnate într-un document uimitor şi de mare interes pentru discuţia noastră, aşa-numita „*Balance des peintres*" [Balanţa pictorilor], introdusă în *Cours de peinture*, ediţia întîi. Aici el evaluează cei mai cunoscuţi artişti din trecut şi din vremea sa într-un mod foarte particular — acordîndu-le note la fiecare din cele patru categorii amintite (compoziţie, desen, culoare, expresivitate). Punctajul maxim la fiecare categorie este 20, care echivalează cu perfecţiunea. Dar, întrucît criticul consideră că perfecţiunea nu poate fi atinsă, nota 18 marchează cea mai înaltă realizare posibilă. De Piles nu ne dă suma totală a celor patru punctaje acordate fiecărui artist, însă putem face singuri adunarea. Voi enumera mai jos cîteva din aprecierile sale, nu în ordine alfabetică, aşa cum apar la el, ci grupate după epocă, naţionalitate şi şcoală.

Marii maeştri din perioada de APOGEU A RENAŞTERII nu se află toţi la cota maximă. Rafael realizează punctajul cel mai ridicat, cu un total de 65 la cele patru capitole:

compoziţie	*desen*	*culoare*	*expresivitate*
17	18	12	18

Michelangelo însă are numai 37 de puncte în total, deoarece primeşte puţin la compoziţie şi expresivitate, dar mai ales la culoare:

8	17	4	8

Andrea del Sarto [24] îl întrece, avînd 45; slăbiciunea lui este la culoare şi la expresivitate:

12	16	9	8

Scanned with OKEN Scanner

Correggio [25] ocupă o poziţie aproape de vîrf cu un total de 53:

13	13	15	12

Giulio Romano este şi el notat bine, avînd un total de 49, dar marea lui scădere este la culoare:

15	16	4	14

la fel ca şi Leonardo (tot 49), care primeşte aceeaşi notă mică la culoare:

15	16	4	14

VENEŢIENII din Renaştere sînt corect apreciaţi, cu cîteva excepţii notabile:

Tiţian obţine 51; el are punctaj slab numai la expresivitate:

12	15	18	6

în timp ce Giorgione obţine surprinzător de puţin — 39, fiind considerat bun numai la coloristică:

8	9	18	4

Veronese [26], cu 44 de puncte, îl depăşeşte:

15	10	16	3

iar Tintoretto [28] îl depăşeşte pe acesta, avînd 49 de puncte:

15	14	16	4

Atît Veronese cît şi Tintoretto primesc deci note bune la culoare şi compoziţie, dar slabe la expresivitate. Însă marele maestru veneţian din *Quattrocento* Giovanni Bellini [27] primeşte un total de numai 24, cu aprecieri foarte slabe la toate capitolele în afară de culoare:

4	6	14	0

Scanned with OKEN Scanner

Artiştii RENAŞTERII NORD-EUROPENE se situează ceva mai bine decît Bellini: totalul lui Albrecht Dürer [31] este 36:

8	10	10	8

iar Hans Holbein cel Tînăr, cu 48, are, prin comparaţie, o poziţie destul de bună:

9	10	16	13

dar Lucas van Leyden se situează foarte jos, la fel ca şi Bellini, tot cu 24 de puncte. El nu excelează nici măcar la capitolul culoare:

8	6	6	4

MANIERIŞTII nu sînt deloc subestimaţi:

Federigo Baroccio are un total de 45:

14	15	6	10

Daniele de Volterra atinge 40:

12	15	5	8

Parmigianino [29] are 37 de puncte:

10	15	6	6

Primaticcio are 46:

15	14	7	10

la fel ca şi Taddeo Zuccaro [30]:

13	14	10	9

Manieriştii se caracterizează toţi printr-un punctaj ridicat la desen şi compoziţie, dar scăzut la culoare şi expresivitate.

De Piles acordă calificative înalte diferiţilor maeştri ai BAROCULUI din propriul său secol.

Scanned with OKEN Scanner

Rubens este în fruntea lor, cu 65 de puncte, aflîndu-se la egalitate cu Rafael. Notele sale individuale sînt:

18	13	17	17

Nu mult mai jos este van Dyck cu 55:

15	10	17	13

Pentru epoca respectivă, surprinzător este Rembrandt [33], care primeşte 50 de puncte. Singura scădere o înregistrează la capitolul desen:

15	6	17	12

Lucrul pare curios, deoarece de Piles însuşi aduna desene de Rembrandt. El spune că maestrul olandez desenase „o infinitate de gînduri care nu au mai puţină sare şi piper decît producţiunile celor mai buni pictori."[8] Însă de Piles este totuşi destul de clasicist pentru a-i reproşa lui Rembrandt lipsa gustului clasic şi a desenului corect. Cu cele 50 de puncte ale sale, Rembrandt se plasează însă în apropierea lui Poussin, care are 53. Poussin scade masiv la culoare:

15	17	6	15

Pe de altă parte, Rembrandt nu este considerat cu mult mai bun decît David Teniers [32], care primeşte, spre surprinderea noastră, un total de 46 de puncte:

15	12	13	6

După cum era şi de aşteptat, maeştrii din BOLOGNA au cote înalte. Academiştii îi apreciau.
Carracci [34] este creditat cu 58 de puncte:

15	17	13	13

Domenichino obţine tot 58 de puncte:

15	17	9	17

Scanned with OKEN Scanner

Guercino stă mai slab, cu 42, deşi obţine cel mai mare punctaj acordat la compoziţie:

18	10	10	4

Caravaggio [35], pe de altă parte, are o poziţie foarte joasă, cu numai 28 de puncte; la expresivitate primeşte de-a dreptul 0:

6	6	16	0

Dintre CONTEMPORANII FRANCEZI:

Charles Le Brun [37] îi domină pe toţi cu un total de 56 de puncte:

16	16	8	16

Le Sueur [36] are şi el un punctaj impresionant, 49:

15	15	4	15

În sfîrşit, rămînem surprinşi că un artist atît de mediocru cum este Otto van Veen obţine nu mai puţin de 47 de puncte:

13	14	10	10

dar explicaţia o constituie, evident, faptul că fusese profesorul eroului lui de Piles, Rubens.

Din punctul de vedere al zilelor noastre, judecata de calitate a lui de Piles, aşa cum apare în această listă, desigur dezamăgeşte după cele citite despre lărgirea perspectivei sale clasiciste, despre metoda sa perfecţionată de analiză şi apreciere, despre marele său efort de a se ridica la un nivel înalt de obiectivitate. Ne simţim decepţionaţi că Michelangelo (37) se situează mult mai jos decît Andrea del Sarto (45) sau Giulio Romano (49); că Giorgione (39) este cotat extrem de slab comparativ cu Tiţian (51) şi cu Tintoretto (49). Nu putem de asemenea înţelege de ce Dürer obţine doar 36 de puncte,

Scanned with OKEN Scanner

cînd un manierist de mîna a doua ca Taddeo Zuccaro totalizează 46. Admirația noastră pentru aprecierea relativ înaltă a lui Rembrandt (50) scade însă cînd vedem că Teniers îl urmează îndeaproape, cu 46 de puncte. Ridicăm nedumeriți din umeri la ciudata subestimare a lui Caravaggio (28), cînd Carracci și în general bolognezii obțin punctaje bune (58 etc). Și în nici un caz nu ne satisface cotarea extrem de scăzută a lui Giovanni Bellini — 24 de puncte. Față de această situație, nu constituie decît o slabă consolare faptul că Lucas van Leyden suferă și el aceeași soartă. Pe de altă parte, de ce Charles Le Brun (56), cel mai uscat dintre academiști se plasează, ca punctaj, deasupra lui Poussin (53), Leonardo (49), Correggio (53), Tițian (51) și Rembrandt (50)? Ce sens mai au atunci criteriile lui de Piles dacă ele conduc la asemenea erori în judecata lui de valoare, cel puțin privită din momentul prezent și din punctul nostru de vedere, care se sprijină, ambele, pe experiența acumulată în cele trei secole scurse de la moartea criticului?

Consider că Roger de Piles trebuie privit în contextul său istoric particular pentru a-i putea cîntări corect atît meritele cît și nereușitele. El a trebuit să lupte într-adevăr din greu spre a produce fie și o singură breșă în sistemul bine apărat al clasicismului epocii sale; și se pare că și-a cheltuit, dacă nu cumva chiar și-a epuizat, cea mai mare parte a energiei în bătălia purtată pentru a stabili importanța culorii. Astfel l-a adus pe Rubens în primele rînduri ale marilor artiști, urmat destul de aproape de Tițian și Rembrandt. Dar, în toate celelalte privințe, părerile lui de Piles coincid într-o mai mare sau mai mică măsură cu ale academiștilor. Ceea ce explică aprecierea sa scăzută pentru un pictor din *Quattrocento* ca Bellini și pentru artiștii renascentiști din nordul Europei, subestimarea lui Michelangelo prin comparație cu Rafael sau cu alți pictori rafaelești ca Giulio Romano,

Scanned with OKEN Scanner

precum și preferința sa pentru pictorii bolognezi față de Caravaggio.

Orice verdict am rosti asupra capacității critice a lui de Piles, există în scrierile sale multe elemente valoroase pe care merită să le reținem atunci cînd ne străduim noi înșine să ne elaborăm propriile criterii ale desăvîrșirii. Să amintim dintre ele insistența sa în legătură cu faptul că normele trebuiesc extrase în urma studiului cît mai multor mari maeștri cu putință, că evaluarea trebuie făcută prin comparație[9*], că trebuie să ne păstrăm gîndirea critică și independentă, că judecățile de valoare trebuiesc formulate numai pornind de la originale.

El subliniază de asemenea că trebuie să analizăm opera de artă în funcție de componentele ei pentru a-i distinge meritele reale și a ne aprofunda înțelegerea principiilor artei. Dacă de Piles însuși adeseori nu reușește să emită judecăți de valoare adecvate despre anumiți artiști și operele lor, faptul se datorează tot tutelei restrictive pe care clasicismul a exercitat-o asupra sa. Deși metoda lui de analiză marchează un progres prin împărțirea aprecierii unei picturi în cele patru componente — compoziție, desen, culoare și expresivitate —, numai în judecarea culorii el se vădește liber de prejudecățile care îi dominau epoca. Dar, eliberîndu-se de ele chiar și numai atît, el a contribuit la o înțelegere mai adevărată a picturii, înțelegere care, la rîndul ei, a dus la o apreciere mai justă a marilor maeștri din secolul al XVII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

III
Secolul XVIII

SIR JOSHUA REYNOLDS [1723–1792]

Pentru secolul al XVIII-lea trecem din Franţa în Anglia, care, în cea de-a doua jumătate a secolului, îşi creează o importantă şcoală naţională proprie. Crizele economice şi sociale care au condus la Revoluţia franceză nu s-au făcut atît de profund simţite aici. Încă dinainte de Revoluţie, englezii au putut achiziţiona multe comori de artă de la aristocraţia franceză strîmtorată financiar. Londra devine astfel o piaţă de artă mai mare decît Parisul, precum şi un centru cultural foarte important. În 1768 este fondată Academia Regală, iar Sir Joshua Reynolds [38], de care ne vom ocupa în paginile următoare, devine primul ei preşedinte. În ce priveşte teoriile despre artă ale secolului al XVIII-lea, clasicismul deţine în continuare poziţia dominantă, deşi îşi făcuse deja apariţia stilul anticlasic, rococoul. Reynolds este unul din ultimii mari reprezentanţi ai gîndirii clasiciste. El îşi formulează ideile în celebrele sale *Discourses* [Discursuri], rostite între 1769 şi 1790 la decernarea anuală a premiilor Academiei Regale şi prin care el încearcă să orienteze cunoştiinţele tinerilor artişti. Ca preşedinte al acestei respectate instituţii şi ca pictor de

Scanned with OKEN Scanner

un considerabil prestigiu, el vorbește cu multă autoritate profesională, iar vocea sa este auzită în toată Anglia și, o vreme, chiar dincolo de hotarele ei.

Ca și în cazul lui Vasari și Roger de Piles — critici față de care a fost profund îndatorat — teoria clasicistă a lui Reynolds nu este deloc rigidă; unele din gusturile sale personale și din delimitările critice extrem de acute ar fi putut periclita structura edificiului său estetic dacă el s-ar fi dovedit mai puțin flexibil în adaptarea principiilor tradiționale. Aceste principii — ca, de pildă, idealul clasic al frumuseții, insistența asupra „manierei înalte" și asupra ierarhiei calitative în privința subiectului de inspirație, care plasa subiectul istoric pe primul loc, apoi, în ordine descrescătoare, portretistica, peisajul și pictura de gen — se mențin cu vigoare în scrierile sale. Totuși el deschide cîteva porți către o apreciere mai largă, în primul rînd dezvoltîndu-și teoria despre cele trei stiluri: „înalt", „ornamental" și „caracteristic". Numai stilul „înalt" urcă arta la nivelul cel mai ridicat, dînd expresie marilor idealuri ale omenirii, pe cînd celelalte două sînt limitate la imitarea naturii, stilul „ornamental" conferind o anumită atractivitate artistică tabloului, iar cel „caracteristic" intensificîndu-i caracterul. De asemenea, el lărgește teoria critică îmbrățișînd diferite concepții care anticipează epoca romantică. Dintre acestea, mai importante au fost eclectismul său, care i-a permis să învețe de la alți maeștri decît cei clasici — ca pictor, el este dator lui Tițian și van Dyck, lui Rubens și Rembrandt, precum și lui Rafael și Guido Reni — și teoria asociației, care leagă domeniul artei de toată întinderea și de toate formele de expresie ale gîndului și emoției omenești, și în special de poezie. În fine, se constată și o anticipare a romantismului în accentul de care îl pune Reynolds pe fantezie și imaginație, nu numai pe raționamentul pur.

Scanned with OKEN Scanner

Nu intenționăm să facem aici un rezumat complet al teoriei despre artă a lui Sir Joshua Reynolds, întrucît ea nu conține decît puține lucruri esențialmente noi. Însă cu greu l-am putea omite ca teoretician, căci el reprezintă ultimul bastion al clasicismului în teoriile estetice înaintea breșei radicale realizate de realism la mijlocul secolului XIX. Poziția ușor ambivalentă a lui Reynolds — el sesizează meritele artistice ale picturii „realiste" olandeze din secolul XVII, dar totuși menține cu fermitate ierarhia tradițională de valori — se vădește adeseori în scrierile sale, în *Discursuri*, ca și în *Journey to Flanders and Holland* [Călătorie în Flandra și Olanda] (1781). Vom cita mai multe pasaje din aceste lucrări, care ne vor arăta în ce fel diferă estetica lui Reynolds de cea a secolului XIX, în ciuda interesului său marcat pentru arta olandeză și flamandă.

În *Journey to Flanders and Holland* găsim cîteva observații sumare despre școala olandeză, după relatările pictorului despre colecțiile din Haga și Amsterdam.

„Relatarea făcută acum despre picturile olandeze este, mărturisesc, mai puțin atrăgătoare decît m-am așteptat. Aș fi dorit să pot oferi cititorului o idee despre această desăvîrșire, a cărei vedere a dat naștere la atîtea delectări; dar, întrucît meritul acestor tablouri constă numai în adevărul reprezentării, orice laudă sînt îndreptățite a primi, orice plăcere produc înfățișîndu-se ochiului, ele nu sînt decît nevrednice atunci cînd sînt descrise. Lucrările acestei școli se adresează doar ochiului; prin urmare nu este nici o mirare că acel lucru care a fost plănuit să mulțumească un singur simț nu reușește cînd este aplicat la alt simț.

O precupeață cu un iepure în mînă [39], un bărbat cîntînd la trompetă sau un băiat suflînd baloane de săpun, o vedere a interiorului sau exteriorului unei biserici [40], sînt subiectele cîtorva din cele mai valoroase picturi ale lor; dar afli delectare și în asemenea pic-

Scanned with OKEN Scanner

turi; oricît de neinteresante ar fi subiectele lor, se poate găsi o anumită plăcere în contemplarea adevărului imitației. Dar pentru un pictor ele oferă de asemenea și învățăminte în ale meșteșugului său; de aici poate învăța arta compoziției și a coloritului, mînuirea îndemînatică a umbrei și luminii, precum și toate părțile practice ale meșteșugului, la fel ca la orice altă școală. Aceeași îndemînare dovedită de Rubens și Tițian în marile lor lucrări se simte și aici, dar pe o scară mai mică. Pictorii ar trebui să meargă la școala olandeză să învețe arta picturii tot așa cum merg la școala primară să învețe limbile materne. Ei trebuie să meargă în Italia să învețe ramurile mai înalte ale artei.

Trebuie să fim fericiți a dobîndi ideea perfecțiunii din toate desăvîrșirile cîte se află răspîndite în lume. Imaginația poetică, expresivitatea, caracterul sau chiar corectitudinea desenului sînt numai rareori îmbinate cu acea putere a coloritului care pune cel mai bine în evidență desăvîrșirile amintite; iar în această privință poate nici o școală nu i-a depășit vreodată pe olandezi"[1].

Găsim apoi risipite pe toată întinderea *Discursurilor* remarci apreciative despre diferiții maeștri olandezi ajustate în mod caracteristic de convingerile clasiciste ale lui Reynolds. Astfel, în cel de-al *Șaselea Discurs*, el spune referitor la Frans Hals [41, 42]:

„În lucrările lui Frans Hals portretistul poate observa compoziția unei fețe, trăsăturile armonios îmbinate, cum ar spune pictorii; de unde și caracterul puternic marcat al fiecărei firi, atît de vizibil în portretele sale și care nu se mai găsește într-o măsură asemănătoare la nici un alt pictor. Dacă la această parte deosebit de grea a artei picturale ar fi adăugat și răbdarea necesară pentru a termina ceea ce atît de corect plănuise, ar fi putut pe drept aspira la titlul de primul între portretiști pe care, ținînd seama de toate aspectele, Van Dyck pe bună dreptate îl deține"[2].

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte, un tablou lăsat prea în stadiul de schiță nu se potrivește cu credo-ul clasicist al lui Reynolds și este clar că el îl preferă pe Van Dyck (cel influențat de Tițian), a cărui pictură este mult mai finisată. Pe de altă parte, nu trebuie trecut cu vederea faptul că Reynolds nu era cîtuși de puțin insensibil la farmecul schițelor și desenelor [43, 44]; de fapt, el a adunat una din cele mai remarcabile colecții de desene din toate timpurile[3]. Merită citate comentariile sale din cel de-al *Optulea Discurs* despre atracția și valoarea specială a desenelor.

„Este adevărat că schițele sau acele desene pe care pictorii le fac de obicei în pregătirea operelor lor oferă o intensă plăcere a imaginației. Pornind de la un desen vag și nedefinit, în care ideile de compoziție și caracter nu sînt, aș zice, decît abia schițate, imaginația suplinește mai mult decît pictorul însuși ar putea probabil înfăptui; și, în consecință, adesea vedem că opera terminată dezamăgește așteptările trezite de schiță; iar puterea imaginației este una din cauzele marii plăceri pe care o încercăm atunci cînd vedem o colecție de desene ale unor mari pictori"[4].

Dar, așa cum s-a putut constata din critica formulată la adresa lui Frans Hals, Reynolds respinge aparența de schiță la un tablou, considerîndu-l în această situație „neterminat".

Aceeași limitare clasicistă se face simțită și în aprecierile despre Jan Steen [45, 46], așa cum reiese din pasajul ce urmează imediat după afirmațiile referitoare la Hals.

„Alți pictori din aceeași școală au dovedit multă forță în exprimarea caracterului și pasiunilor acelor oameni vulgari ce au făcut subiectul atenției și studiului lor. Printre ei, Jan Steen mi se pare unul din cei mai harnici și mai exacți observatori a ceea ce se întîmpla în

Scanned with OKEN Scanner

scenele văzute şi care pentru el au fost ca o academie de pictură. Nu mi-e greu să-mi închipui că, dacă acest om extraordinar ar fi avut norocul să se nască nu în Olanda ci în Italia, dacă ar fi trăit nu la Leyda ci la Roma şi dacă ar fi fost binecuvîntat cu profesori ca Michael Angelo şi Raffaelle nu ca Brower şi Van Gowen [Goyen], aceeaşi agerime şi putere de pătrundere care deosebesc atît de precis diferitele caractere şi expresii ale personajelor sale vulgare ar fi fost la fel de încununate cu succes cînd ar fi fost folosite în alegerea şi imitarea a ceea ce este mare şi elevat în natură, iar el s-ar fi numărat acum printre marii stîlpi şi susţinători ai Artei noastre"[5].

Iar în pictura lui Rembrandt — de la care a împrumutat şi motive şi tehnici — Reynolds admiră mai ales efectul puternic unificator realizat prin folosirea clar-obscurului; dar, în acelaşi timp, îi cenzurează concentrarea exclusivă asupra acestui element, care contravine preferinţei tipic clasiciste a lui Reynolds pentru moderaţie şi pentru o utilizare echilibrată a tehnicilor artistice esenţiale. În cel de-al *Optulea Discurs*, după ce evidenţiază valoarea simplităţii, cu condiţia să nu fie însă excesivă, el continuă:

„Pe de altă parte, unitatea absolută, adică o lucrare mare care să conste dintr-un singur grup sau dintr-o singură masă de lumină, ar fi în aceeaşi măsură defectuoasă ca şi un poem eroic fără un episod aparte sau fără acele incidente colaterale care să delecteze mintea cu varietatea pe care ea mereu o cere.

Mă gîndesc la exemplul a doi pictori (Rembrandt [47] şi Poussin [48]), avînd caractere total opuse în orice altă privinţă, dar niciunde mai deosebite ca în maniera de compoziţie şi în tratarea umbrei şi luminii. Caracteristica lui Rembrandt este unitatea absolută; adesea el nu are decît un singur grup uman şi oferă numai o pată de lumină în mijlocul unei mase compacte de umbră;

Scanned with OKEN Scanner

dacă are şi o a doua masă luminoasă, aceasta nu se găseşte în nici un raport cu prima. Poussin, dimpotrivă, nu are nici o masă de lumină, iar personajele sale sînt adesea prea dispersate, pictorul neîngrijindu-se îndeajuns să le aşeze în grupuri.

Atitudinea acestor doi pictori este exact opusul a ceea ce ne-am aştepta judecînd după stilul şi caracterul lor în ansamblu; lucrările lui Poussin se disting la fel de mult prin simplitate pe cît se disting cele ale lui Rembrandt prin complexitate. Însă chiar această atitudine a lui Poussin poate porni dintr-o prea mare pasiune pentru o simplitate de o *altă natură*, dintr-o dorinţă prea puternică de a evita ostentaţia meşteşugului în privinţa umbrei şi luminii, asupra cărora Rembrandt vroia atît de mult să atragă atenţia; oricum, amîndoi au căzut în extreme contrarii şi este greu de stabilit care este mai condamnabil, căci amîndoi sînt la fel de departe şi de cerinţele naturii şi de scopurile artei"[6].

În *Journey to Flanders and Holland* întîlnim şi alt pasaj referitor la Rembrandt, care demonstrează limitele judecăţilor de valoare ale lui Reynolds, în ciuda entuziasmului său ocazional. Cînd a vizitat, în 1781, Primăria din Amsterdam, i s-a părut că marele portret de grup al lui van der Helst *Compania căpitanului Bicker* [49], pictat în 1643, este mult superior *Rondului de noapte* [50] al lui Rembrandt, din 1642, expus în aceeaşi clădire. (Cele două picturi se găsesc şi acum sub acelaşi acoperiş, dar la Rijksmuseum din Amsterdam). Despre *Compania căpitanului Bicker* el spune:

„[Acesta] este, poate, primul portret de grup din lume şi cuprinde mai multe din calităţile care alcătuiesc un portret decît am văzut vreodată [. . .] Despre acest tablou auzisem laude mari înainte; dar atît de mult mi-a întrecut aşteptările pe cît mi le-a înşelat acela al lui Rembrandt [*Rondul de noapte*]. Aşa de greu mi-a venit să cred că acest din urmă tablou îşi merită marele său

renume încît abia am ajuns să mă conving singur că era pictat de Rembrandt. . ."[7].

Ca mulţi alţii, şi Reynolds a fost impresionat de fanfaronada din acest tablou al lui van de Helst, de coloritul viu şi de claritatea cu care este realizat fiecare din cele treizeci şi două de personaje ale grupului. În aceste privinţe, van der Helst se apropie de modelul preferat al lui Reynolds, Van Dyck. Trebuie de asemenea ţinut seama că tabloul *Rondul de noapte* se găsea probabil într-o stare proastă şi era acoperit de un strat de murdărie cînd l-a văzut Reynolds, căci el notează: „. . . . mi s-a părut că are ceva din tonul gălbui al lui Boll [. . .] Arată foarte stricat". Dar, insistă el, „chiar ceea ce rămîne pare să fie de slabă calitate"[8].

Îl vedem astfel pe Sir Joshua Reynolds pe de o parte realmente receptiv la calităţile substanţiale ale şcolii olandeze (Frans Hals, Jan Steen, Rembrandt, van der Helst), iar pe de altă parte menţinîndu-şi cu consecvenţă gustul şi ierarhia de valori clasiciste, care îl obligau să-i aşeze pe aceşti pictori cu o treaptă mai jos faţă de cei italieni. Un exemplu deosebit de izbitor pentru judecata sa relativ „liberă", care iese în evidenţă, deşi încă strînsă în corsetul clasicismului, apare în remarcabilul *Discurs al Paisprezecelea*, despre Gainsborough (de fapt, necrologul lui). Aici Reynolds evidenţiază meritele artistice ale marelui portretist şi peisagist [51, 52] şi arată cum Gainsborough reuşeşte, cu tehnica sa liberă şi neregulată, să dea strălucire, armonie cromatică şi unitate tablourilor sale şi cum surprinde caracterul personajelor. Cu toate acestea, Reynolds admite că un artist de prima mînă în stilul ornamental, ca Gainsborough, este mult superior unor artişti de mîna a doua în stilul „înalt", precum contemporanii săi Raphael Mengs şi Pompeo Battoni, care, consideră el, profită excesiv de mult de pe urma reputaţiei străvechi a şcolii romane. Pentru epoca lui Reynolds o asemenea opţiune este un

Scanned with OKEN Scanner

succes considerabil în materie de judecată critică. El spune:

„Îmi dau cît se poate de bine seama cît de tare mă expun la cenzura și batjocura profesorilor academiști ai altor națiii preferînd umilele încercări ale lui Gainsborough lucrărilor unor titrați în școlile marelui stil istoric. Dar avem de partea noastră consimțămîntul întregii lumi atunci cînd preferăm geniul într-o formă inferioară de artă, slăbiciunii și insipidității într-o formă superioară“[9].

În acest *Discurs*, Reynolds forțează clasicismul pentru a omagia opera colegului său mort, care îi fusese rival și care nu se arătase niciodată receptiv la tradiția clasică. Procedînd astfel, el își dovedește generozitatea spirituală și capacitatea de a recunoaște geniul chiar dacă acesta se depărtează de la regulile stabilite ale măreției.

Scanned with OKEN Scanner

IV
Secolul XIX

THÉOPHILE THORÉ (W. BÜRGER) [1807–1869]

Marile curente culturale nu încetează brusc; ele își epuizează numai treptat vitalitatea. Clasicismul a persistat pînă în secolul XIX sub forma diluată a neoclasicismului, deși romantismul îi submina și transforma principiile străvechi. În 1851, șeful școlii romantice franceze, Eugène Delacroix, mărturisea în jurnalul său: „Poate într-o zi se va constata că Rembrandt este un pictor mult mai mare decît Rafael. Scriu această blasfemie — care va face părul măciucă oricărui scolast — fără a fi ajuns la o decizie absolută în această privință“[1].

Dar un alt francez, Théophile Thoré [53], unul din cei mai proeminenți critici de artă ai vremii lui, își formase către sfîrșitul deceniului 1850—60 o opinie mai hotărîtă. Sub pseudonimul W. Bürger, el notează în Introducerea la volumul doi al lucrării sale *Musées de la Hollande* [Muzeele Olandei]:

„Printr-un ciudat miracol, ori de cîte ori ne gîndim la Rembrandt și la olandezi, ne apar de îndată Rafael și italienii prin contrast cu artiștii nordici. Ani la rînd am

Scanned with OKEN Scanner

trăit deci aproape fără încetare jumătate cu italienii şi cu Rafael, jumătate cu olandezii noştri şi cu Rembrandt, care nu ne părăseşte niciodată. Aceşti iluştri dispăruţi, mica noastră companie în singurătate, ne-au chinuit zi şi noapte, propunîndu-ne tot mereu enigmele lor atît de divergente.

Într-o dimineaţă, dînd într-o revistă peste portretele lui Rafael şi Rembrandt, ne-am apucat maşinal să le decupăm pentru a le fixa cu un ac pe zid, aşa cum fac plebeienii, copiii şi artiştii. Rafael stă întors spre stînga, Rembrandt spre dreapta. Cu neputinţă să-i aşezi faţă-n faţă: ar părea o dublă ironie. Naivi, i-am lipit spate-n spate şi, deasupra capetelor apropiate, întoarse şi în răspăr, am scris: IANUS. . .

Iată rezumatul instinctiv al tuturor elucubraţiilor noastre despre aceste două mari genii.

Amîndoi la un loc nu dau ei oare, într-adevăr, un IANUS al artei? Rafael priveşte înapoi; Rembrandt priveşte înainte. Unul a văzut umanitatea abstractă, prin simbolurile Venerei şi Fecioarei, ale lui Apollo şi Cristos; celălalt a văzut direct, cu proprii săi ochi, o umanitate reală şi adevărată. Unul e trecutul, celălalt viitorul.

Am spune de asemenea că marea artă italiană reprezintă înflorirea maximă a unei societăţi foarte dezvoltate, care avea să intre în declin; în timp ce arta olandeză reprezintă germenele unei societăţi încă latente, care abia trebuie să crească şi să înfrunzească; am spune că Rafael e o floare, iar Rembrandt o rădăcină“[2].

Thoré-Bürger nu e singurul scriitor din generaţia sa care a avut curajul să rupă radical cu principiile clasicismului şi să înalţe stindardul realismului — cum au făcut în picturile lor şi contemporanii săi Millet, Courbet şi Théodore Rousseau —, dar este probabil cel mai perceptiv dintre criticii curentului realist. El este fără îndoială unul dintre fondatorii istoriei artei în sensul modern

Scanned with OKEN Scanner

al cuvîntului prin studiile sale pătrunzătoare despre pictura olandeză a secolului XVII.

Idealismul politic domină viaţa acestei personalităţi înflăcărate. Adept pasionat al democraţiei şi chiar al socialismului, a luat parte la revoluţia din 1830, iar prin strădaniile sale jurnalistice ulterioare a sprijinit activ mişcarea democratică. În urma participării sale la o insurecţie eşuată, părăseşte Franţa în 1849, cu cîteva luni înainte de a fi condamnat la închisoare în contumacie şi nu se întoarce pînă la amnistia generală din 1859. Începînd din 1830, prin cronicile sale despre Salonul de pictură[3], activează ca un critic al artei contemporane, dar abia în timpul anilor de exil — petrecuţi în Elveţia şi Anglia, Belgia şi Olanda — adoptă pseudonimul W. Bürger şi devine un istoric de artă însemnat, după cum reiese din studiile sale despre pictura olandeză.

În analiza sa profundă referitoare la teoria artei în Franţa de la 1848 la 1870[4], Joseph C. Sloane îl numeşte pe Thoré-Bürger un „umanitarist" din cauza convingerii puternice a acestuia că arta „trebuie să-i facă pe oameni să iubească ceea ce este adevărat, ceea ce este drept, ceea ce este util pentru dezvoltarea omului... Înainte arta era făcută pentru zei şi principi [...] a sosit vremea să facem «artă pentru om»."[5]

Nu atît pentru umanitarismul lui l-am inclus aici pe Thoré, cît mai degrabă pentru contribuţiile sale remarcabile la o critică ce-şi păstrează şi azi valabilitatea. Este adevărat că, fără idealurile lui politice de libertate şi democraţie şi, în consecinţă, de independenţă în favoarea marii personalităţi, el nu ar fi reuşit să se lanseze în domeniul încă neglijat, pe atunci, al picturii olandeze şi nu şi-ar fi ales drept protagonist tocmai pe Rembrandt. Pe de altă parte, fără discernămîntul său critic, nu ar fi putut ajunge la rezultate atît de valo-

Scanned with OKEN Scanner

roase în aprecierea maeştrilor olandezi, apreciere care a rezistat peste o sută de ani la proba timpului.
Cele două volume ale lucrării *Musées de la Hollande* au fost prezentate în 1858 şi 1860 sub formă de cataloage.[6*] Dar ce cataloage! Ele depăşesc cu mult întinderea şi caracterul cataloagelor de muzeu din vremea noastră şi nu sînt comparabile ca importanţă decît cu *Cicerone* al lui Jacob Burckhardt, apărut cam în aceeaşi perioadă şi care se ocupă de operele de artă italiene. Thoré a lucrat în condiţii de o primitivitate greu imaginabilă în ziua de azi. Fotografiile se obţineau greu şi, pentru un cercetător cu mijloace limitate cum a fost el, erau extrem de costisitoare. Cataloagele mai vechi nu-i erau decît de mic ajutor, fiind doar nişte liste inexacte de artişti şi subiecte. Tablourile erau prost expuse, adesea rău luminate şi foarte deteriorate. În plus, nu era uşor să caute în arhivele de pe atunci informaţii exacte despre vieţile şi operele vechilor pictori; dar, pentru acurateţea istorică, Thoré s-a simţit obligat să întreprindă aceste investigaţii (spre norocul lui, a beneficiat de sprijinul competent al unui contemporan, arhivistul olandez de vastă cultură Pieter Scheltema). Energia fără margini a lui Thoré a făcut însă faţă tuturor acestor obstacole cu un entuziasm neştirbit. Evident, el nu şi-a putut atinge scopul pe deplin. Numeroase atribuiri de tablouri şi concluzii istorice au trebuit să fie corectate de cercetarea ulterioară. Cu toate acestea, realizarea sa literară şi-a păstrat prospeţimea şi strălucirea, iar judecata critică validitatea în aşa măsură încît stîrnesc şi azi uimirea. Asupra acesteia din urmă ne vom concentra atenţia în continuare.

După cum spuneam, secolul XVIII determinase un interes considerabil pentru pictura flamandă şi olandeză, însă cele două şcoli erau privite ca o singură entitate. Ele primeau laude pentru realismul, coloritul sau rafinamentul lor tehnic, în schimb erau criticate pentru

Scanned with OKEN Scanner

lipsa de măreţie şi de frumuseţe, unde pictorii italieni excelau. E drept că Reynolds i-a admis pe Rubens şi chiar pe van Dyck, numai cu vagi rezerve, în rîndurile celor mari, datorită anilor cît au lucrat în Italia şi tot drept este şi că îl aprecia realmente pe Rembrandt pentru colorit, pentru compoziţiile în clarobscur şi pentru realismul său. Pe ansamblu, secolul XVIII îl aşeza însă pe Rembrandt la acelaşi nivel cu artişti minori ca Teniers, Dou, Wouwerman, sau Jan van Huysum şi Adriaen van der Werff, pictori la fel de căutaţi şi de amplu reprezentaţi în galeriile princiare ale epocii, precum cele de la Kassel şi Dresda. Thoré a corectat în mare măsură aceste erori de evaluare. El accentuează deosebirile fundamentale dintre şcolile flamandă şi olandeză în secolul XVII, invocînd motive de natură politică, sociologică şi artistică. De asemenea recunoaşte în Rembrandt [54] figura dominantă a picturii olandeze şi analizează diferenţa profundă dintre particularităţile acestuia şi ale lui Rubens [55]. Thoré scoate în evidenţă şi calităţile prin care Rembrandt îi depăşeşte pe toţi ceilalţi maeştri olandezi, acordînd o atenţie deosebită evoluţiei pictorului, în care distinge trei faze esenţiale. În sfîrşit, el cercetează şcoala lui Rembrandt şi încearcă să stabilească influenţa exercitată de acesta asupra compatrioţilor săi, influenţă pe care criticul totuşi o exagerează din cauza entuziasmului său debordant şi a cunoştinţelor istorice limitate. Admiraţia sa nemărginită pentru Rembrandt nu-i afectează însă aprecierea faţă de numeroşii pictori remarcabili din şcoala olandeză, iar judecata sa critică se dovedeşte la fel de pătrunzătoare cînd este aplicată la aceştia. El este redescoperitorul lui Vermeer, Carel Fabritius, Thomas de Keyser şi alţii, stabilind totodată locul mai mult sau mai puţin exact al fiecăruia din artiştii pe care îi studiază.

Vom cita acum din scrierile lui Thoré cîteva pasaje mai importante care prezintă un interes deosebit pentru dis-

Scanned with OKEN Scanner

cuţia noastră despre calitate în artă. Asemeni textelor lui Vasari despre epoca Renaşterii, aceste pasaje ne vor oferi posibilitatea să ne ocupăm de cîteva din culmile picturii olandeze. Astfel, comparîndu-i pe Rembrandt şi Rubens, Thoré scrie:

„. . . unul e întors cu totul spre interior, celălalt cu totul spre exterior; unul e misterios, profund, indescifrabil şi te face să priveşti în adîncurile fiinţei tale: orice pictură a lui Rembrandt, chiar dacă ţi-e dinainte cunoscută din descrieri sau gravuri, îţi provoacă totuşi, cînd o vezi prima oară, o surpriză indefinibilă; nu e deloc ce te-ai aşteptat; nu ştii ce să spui; taci şi meditezi; — dimpotrivă, celălalt este expansiv, antrenant, irezistibil, te îndeamnă să te deschizi spre exterior: orice pictură a lui Rubens comunică bucuria, sănătatea, o exuberanţă exterioară a vieţii. În faţa lui Rembrandt te reculegi, în faţa lui Rubens te simţi exaltat.

Mari magicieni amîndoi, însă prin procedee complet diferite."[7]

Este demn de remarcat că Thoré nu minimalizează cîtuşi de puţin măreţia lui Rubens prin comparaţie cu Rembrandt, în ciuda simpatiei sale mai mărturisite pentru pictorul olandez; el nu face decît să accentueze în mod corespunzător diferenţele lor de caracter.

Superioritatea absolută a lui Rembrandt [56] în cadrul şcolii olandeze şi ca figură universală este recunoscută de critic în multe pagini pline de interes. În comparaţia pe care o face între Rembrandt şi Gerard Dou [57] — care, întocmai ca şi în secolul XVIII, se bucura de cea mai înaltă reputaţie datorită rafinamentului său tehnic — argumentele concise ale lui Thoré îl coboară pe Dou la un nivel mai aproape de adevăr.

„Gerard Dou trece drept primul dintre *micii* pictori olandezi, după cum maestrul său, Rembrandt, trece drept cel mai mare artist al Olandei.

Scanned with OKEN Scanner

Afirmaţia e valabilă pentru Rembrandt care, într-adevăr, îşi domină de foarte sus toţi compatrioţii şi şi-a ocupat locul în pleiada supremă, recunoscută de întreaga omenire, dincolo de diversele naţionalităţi. Vinci, Michelangelo, Rafael, Correggio, Tizian, Velázquez, — Jan van Eyck, Albrecht Dürer, Rubens, Rembrandt, — ca şi Dante, Cervantes, Molière, Shakespeare, Goethe, — aparţin tuturor popoarelor."[8]

Descoperim astfel care sînt artiştii şi poeţii pe care Thoré îi consideră cei mai importanţi pentru istoria europeană. Paragraful imediat următor e deasemeni demn de atenţie, căci îi indică pe acei maeştri olandezi care îi veneau criticului mai uşor în minte cînd era vorba de a cita mari pictori, deşi pe nici unul el nu îl exaltă ca pe Rembrandt.

„Rembrandt e fără pereche în ţara sa — şi în lume. Gerard Dou are mulţi egali în ţara sa, deşi nimeni nicăieri nu-i seamănă. Cei trei Adriaen (numele acesta poartă noroc!) — van Ostade [58], Brouwer şi van de Velde, — Aelbert Cuyp, Paulus Potter, Jan Steen, Pieter de Hooch, Terborch, Metsu, Philips Wouwerman, Willem van de Velde [59], Ruisdael, Hobbema fac desigur cît Gerard Dou, fiecare în genul său şi cu un geniu diferit."[9*]

Comparaţia dintre *Rondul de noapte* şi celebrul *Banchet* uriaş al lui Bartholomeus van der Helst [60] prezintă un interes deosebit. Să ne amintim că Sir Joshua Reynolds, comparînd *Rondul de noapte* [50] cu tabloul lui van der Helst *Compania căpitanului Bicker* [49], ajungea la concluzia că acesta din urmă era „cel mai frumos tablou de grup existent", în timp ce *Rondul de noapte* îl dezamăgise. Mulţi critici şi scriitori au aderat la părerea sa, pînă în vremea lui Thoré. Acesta însă afirmă:

„E un sentiment foarte ciudat să petreci cîteva ore între aceste două capodopere care şi-au disputat mereu

Scanned with OKEN Scanner

laurii marii şcoli olandeze şi au trezit adesea fanatisme exclusiviste. Te întorci de la una la alta, reflectezi, te întrebi pentru a încerca să-ţi explici divergenţa absolută dintre impresiile ce ţi le provoacă.
Amîndouă, fiecare în felul ei, împing *realitatea* pînă la *iluzie*. Dar însăşi această alăturare de cuvinte dovedeşte că nimic nu este mai puţin real decît *realitatea* în pictură. Ceea ce se defineşte prin acest cuvînt depinde de *modul de a vedea* al fiecărui individ. Căci toate combinaţiile efectului pe care-l poate produce un anumit corp există în natură şi în aceste combinaţii, infinit de variate, vedem în mai mare sau mai mică măsură un lucru sau altul, conform imaginaţiei noastre interioare. Artiştii cu adevărat înzestraţi cu darul poetic au moduri de a vedea foarte proprii. Ceea ce a văzut Leonardo în *Gioconda* n-a mai văzut nimeni, fără îndoială [. . .]. Dacă brusc, fără a ne gîndi la pictură, ne-am găsi faţă în faţă cu bărbatul în galben din *Rondul de noapte*, ne-am da la o parte pentru a-i face loc să treacă înainte cu lancea sa turtită. Deci şi aceasta e tot realitate, dar aşa cum a văzut-o Rembrandt sub efectul unei scîntei de geniu.
Modul de a vedea al lui van der Helst, dimpotrivă, e mai general, sau mai vulgar, totuna. El se acordă mai bine cu sensul accesibil mulţimii. Scena *Banchetului* le-ar apărea tuturor aşa, sau aproape aşa. De aceea tabloul lui van der Helst s-a bucurat întotdeauna de un succes mai general decît tabloul lui Rembrandt."[10]
Deşi Thoré face o distincţie netă între darurile unui simplu realist ca van der Helst şi geniul mai imaginativ şi mai poetic al unui Rembrandt sau Leonardo, el nu cade în greşeala de a considera toate lucrările lui Rembrandt a fi de acelaşi nivel, ci recunoaşte diferenţe de calitate şi de stil în creaţia şi în evoluţia pictorului. De aceea, spre deosebire de Reynolds şi de mulţi din proprii săi contemporani, el preferă *Rondul de noapte*,

Scanned with OKEN Scanner

Lecţiei de anatomie a doctorului Tulp [61], aducînd următorul argument:

„Nu cred să existe în vreo altă şcoală un tablou care să reprezinte mai sincer şi mai intim natura.

Fiind atît de perfectă, *Lecţia de anatomie* nu este ea oare o capodoperă de prim rang? Poate. Rafinaţii îi preferă, şi încă de la distanţă, mai multe alte tablouri ale lui Rembrandt: *Rondul de noapte* în mod incomparabil. Această *Lecţie de anatomie* este natura însăşi, dar cam aşa cum o vede toată lumea (să fie acesta un merit suprem în artă?) şi cum ar reda-o o fotografie frumoasă. Geniul anume care observă un aspect neprevăzut al vieţii n-a trecut pe aici, iar «gheara leului» nu şi-a lăsat amprenta. Semnul misterios, care explodează în *Rondul de noapte* şi impresionează pe toată lumea de la cea dintîi privire, nu-i prezent. În acel moment, Rembrandt, chiar dacă avea forţa primilor maeştri, nu se descoperise încă pe sine în întregime."[11]

Ne dăm seama, odată cu Thoré, că *Rondul de noapte* reprezintă un punct de cotitură în arta lui Rembrandt, în procesul de tranziţie către stilul său matur mai plin de consistenţă şi că dovedeşte mai multă imaginaţie şi forţă artistică decît *Lecţia de anatomie*. Thoré simte de asemenea că aceste calităţi se intensifică în lucrările mai tîrzii ale lui Rembrandt; dar numai după moartea criticului adevărata valoare a forţei expresive şi a tehnicii îndrăzneţe a lui Rembrandt ajunge să fie pe deplin recunoscută.

Merită să citim acum ce spune Thoré despre tabloul *Logodnica evreică* [62]. Şi în acest caz el ne oferă un exemplu de descriere vie a subiectului şi tehnicii.

„Figura toată a logodnicei, capul, mîinile, — dreapta, mai ales, e admirabilă, — veşmintele şi bijuteriile, totul e finisat atent, chiar cu dragoste şi cu o bucurie extremă a execuţiei. Şi capul bărbatului e prelucrat pînă în cele mai mici accente ale modelajului. El aminteşte puţin, ca

Scanned with OKEN Scanner

amploare a practicii, de unele capete de *sindici*, iar ca profunzime a fizionomiei şi ca ton, de capul lui Jan Six din incomparabilul portret aflat în galeria Six van Hillegom [63]. Însă îmbrăcămintea galbenă pare încă la stadiul de schiţă brută şi grosolană, iar mîneca galbenă e construită greoi cu pasta în relief, pe care fără îndoială că Rembrandt îşi propunea s-o răzuiască pentru a nu păstra decît fonduri viguroase. Fiindcă acest tablou nu e terminat şi fondul lui a rămas într-un stadiu fantastic . . .

Dar ce interesant e acest stadiu imperfect al tabloului pentru pictori şi ce învăţături le oferă el! şi cît de bine dezvăluie modul de lucru al lui Rembrandt! Ah! deci scotea întîi personajele, le făcea să iasă din neant, le modela, le mîngîia trăsăturile principale, le anima, le dădea viaţă, ocupat cum era numai de crearea omului şi încredinţat că va armoniza pe urmă toate accesoriile anturajului cu aceste fiinţe vii. Fondul nedefinit rămînea înapoi ca un văl frecat cu tonul de culoare convenabil pentru a face să iasă la iveală capetele şi caracterul propriu al ansamblului. Apoi, peste acest limbo neutru, maestrul aşternea orice, pîlcuri de copaci, vreun palat feeric undeva în adîncime şi deodată aerul şi spaţiul apăreau în jurul personajelor.

Numai atunci tabloul era terminat şi desăvîrşit."[12]

Dacă Thoré nu receptează la întreaga ei intensitate forţa expresivă a cromaticii şi a libertăţii îndrăzneţe a tuşelor din pictura tîrzie a lui Rembrandt, el se apropie destul de mult (cum a făcut şi Vasari cu creaţia tîrzie a lui Tizian) de aceste calităţi şi le dă o interpretare inteligentă şi foarte pozitivă, respectînd măreţia realizării, chiar dacă aceasta era întrucîtva „misterioasă", potrivit concepţiei de la mijlocul secolului XIX. Reynolds l-ar fi criticat pe Rembrandt — cum a făcut, dealtfel, cu Frans Hals — pentru caracterul „neterminat" al tablourilor, opus ideii sale despre perfecţiune.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi Rembrandt ocupă o culme fără egal în judecata de valoare a lui Thoré, majoritatea celorlalţi pictori olandezi întrunesc la rîndul lor, după cum spuneam mai înainte, o apreciere uimitor de exactă în remarcile sale critice. El este deplin conştient de geniul lui Frans Hals ca portretist, dar socoteşte perioada mai tîrzie a acestuia din punct de vedere valoric deasupra celei timpurii, pentru motivul lesne de înţeles că, în a doua jumătate a creaţiei sale, pictorul din Haarlem suferise influenţa benefică a lui Rembrandt. Thoré scrie despre picturile ample ale lui Hals înfăţişînd grupuri de oameni înarmaţi:

„Marile sale tablouri din primăria de la Haarlem, reprezentînd ofiţeri din Compania Sf. *Joris Doelen* [. . .] sînt deosebit de valoroase fiindcă sînt tipice tocmai pentru cele două maniere ale lui: unul datează din acelaşi an ca portretul aflat în muzeul van der Hoop, 1639 [64]; e vorba de nouăsprezece personaje, în mărime naturală, văzute de la genunchi în sus; sînt archebuzierii din compania colonelului Johan van Loo grupaţi în jurul comandantului lor; Hals e şi el prezent, al doilea din stînga, în rîndul de sus. Într-adevăr este una din capodoperele înaltei şcoli olandeze. O măiestrie incomparabilă, un desen hotărît, solid, grandios şi liber, ca la Tintoretto, cu care îţi vine să-l compari adesea pe Frans Hals. Acesta cunoştea pe atunci pictura lui Rembrandt, iar tînărul său concurent îl orientează fără îndoială spre o culoare mai profundă, spre o expresie mai intimă a fizionomiilor, spre un efect mai armonios şi mai liniştit, păstrînd totuşi bruscheţea energică a execuţiei."[13]

Cea mai cunoscută dintre realizările lui Thoré-Bürger ca istoric de artă este uimitoarea sa descoperire a lui Jan Vermeer. Marele maestru din Delft era aproape uitat sau confundat cu artişti care pictaseră într-o manieră asemănătoare. Descoperirea lui Thoré datează din 1842,[14] cînd, la prima sa vizită în Olanda, este atît de

Scanned with OKEN Scanner

impresionat de *Vederea din Delft* [65] de la Mauritshuis, încît o cotează mai bine decît *Lecţia de anatomie* a lui Rembrandt. Persistent, el caută în continuare lucrări ale pictorului din Delft şi date despre el; aproape douăzeci de ani mai tîrziu, în *Musées de la Hollande*, este în măsură să prezinte lista unei duzini de picturi ale lui Vermeer, reconstituindu-le întreg drumul de la vînzarea din 1696, de la Amsterdam (menţionată în catalogul din 1752 al lui Gerard Hoet şi pe drept cuvînt numită de Thoré „cel mai preţios document despre Vermeer") şi de la vînzările din secolul XVIII. Într-o suită de articole publicate în 1866 în *Gazette des Beaux-Arts*,[15] el sintetizează finalmente rezultatele lungilor sale cercetări referitoare la acest pictor preferat, unele din lucrările căruia le cumpărase chiar pentru colecţia sa.

Reproduc mai jos cîteva observaţii din *Musées de la Hollande*, spre a ilustra nu numai descrierile vii şi aprecierile pătrunzătoare ale lui Thoré, ci şi greutăţile întîmpinate de el în receptarea stilului extrem de personal al lui Vermeer şi în clarificarea evoluţiei pictorului. Criticul îl numeşte pe Vermeer un „sfinx" din cauza diferitelor maniere de a picta şi a influenţelor variate, identificabile în tablourile sale. Thoré ajunge la concluzii stranii în privinţa acestor influenţe, vizibil din dorinţa de a-l raporta pe Vermeer la pictorii cei mai cunoscuţi şi în special la figura dominantă a acelei epoci — Rembrandt.

În capitolul despre Mauritshuis de la Haga, el pomeneşte de trei tablouri:

„Dar iată un mare pictor a cărui biografie nu este mai cunoscută decît cea a lui Hobbema şi ale cărui lucrări sînt şi mai rare decît ale acestuia. Se ştie doar că s-a născut la Delft prin 1632 şi de aceea, pentru a-l deosebi de omonimii săi, e numit van der Meer din Delft . . .

Scanned with OKEN Scanner

Unde să-i găsești tablourile pentru a-l cunoaște studiindu-l? Numai la dl. Six van Hillegom îți poți face o idee despre acest artist bizar, după două tablouri foarte diferite, o *Vedere din interiorul unui oraș olandez* [66] și o figură de femeie [67], decupată pe fondul deschis al unui perete. Tratează pasta ca Rembrandt; face să joace lumina ca Pieter de Hooch, pe care-l imită puțin; are și ceva din Aelbert Cuyp; și își abordează personajele cu o anumită violență, foarte specifică și foarte ciudată.

În tabloul din Haga *Vedere a orașului Delft dinspre canal* [65], grosimea stratului de pastă merge pînă la acea exagerare pe care o întîlnim cîteodată azi numai la dl. Decamps. Ai zice că pictorul a vrut să construiască orașul într-adevăr cu mistria și că zidurile lui sînt din mortar adevărat. Dar ce-i prea mult nu-i bun. Rembrandt nu a căzut niciodată în asemenea excese, căci, dacă îngroașă tonurile deschise cînd o rază vie modelează vreo formă, el e sobru în nuanțele intermediare și obține adîncimea umbrelor prin simple frecări ușoare.

În ciuda zidăriei, *Vederea din Delft* e totuși o pictură magistrală și absolut surprinzătoare pentru amatorii cărora van der Meer nu le este familiar. A fost cumpărată cu 2.900 de florini la vînzarea Stinstra din 1822."[16]

În capitolul referitor la muzeul van der Hoop, Thoré se ocupă pe larg de pictorul din Delft. El începe cu cuvintele: „Din nou Sfinxul!" și continuă cu descrierea minunatului tablou *Femeie citind o scrisoare* [68]. Apoi adaugă:

„Execuția acestei ciudate picturi este foarte delicată, aproape transparentă, pasta e foarte subțire, culoarea slabă și chiar puțin uscată. E adevărat că tabloul e foarte frecat. De obicei se întîmplă invers, van der Meer din Delft are o tușă puternică, iar pasta lui e o groasă și abundentă, chiar exagerată în *Vederea din Delft*, din

Scanned with OKEN Scanner

muzeul de la Haga; desenul și modelajul de o fermitate fără egal în *Lăptăreasa* [vezi 67], din galeria Six van Hillegom; coloritul extrem de cald și armonios în *Fațada unei case olandeze*, din aceeași galerie.

Aceste diferențe de tehnică ne-au făcut să ezităm îndelung în ce privește originalitatea *Femeii citind*, din muzeul van der Hoop. Totuși, fizionomia acestei femei este de o finețe desăvîrșită; brațele goale, mîna ce ține hîrtia sînt o adevărată minune; totul respiră un aer straniu; și apoi lumina palidă, acele tonuri de albastru blînde, toate îl indică pe Delftsche van der Meer. — Ce artist! — fără îndoială a lucrat în diverse maniere.

Tabloul avea chiar și o semnătură, aplicată pe o carte deschisă pe masă și, cu toate că literele sînt aproape șterse, încă se mai ghicește cuvîntul: *Meer*. El are, de altfel, un obicei pe care l-am identificat: în catalogul [...] unei vînzări, în 1809, la Paris ..."[17]

Și Thoré enumeră tablourile lui Vermeer cunoscute lui pînă la acea dată, printre care celebra *Dantelăreasă* [69, 70], aflată pe atunci în colecția Blokhuyzen din Rotterdam, analizîndu-i culorile inegalabile și lăudîndu-i superba realizare („mînuțele ei în mișcare sînt desenate cu o minunată abilitate și eleganță").[18]

Revenind la *Fata cu pețitorul* [71], din muzeul de la Brunswick, el afirmă:

„Acest tablou de la Brunswick este cu totul diferit ca stil, compoziție și tehnică de tablourile amintite mai înainte. El conține trei personaje, într-un interior foarte elegant [...] Personajele au aceleași dimensiuni ca cele ale lui Terborch sau Metsu ...

Nu cunosc alt tablou *de gen* mai încîntător în toată școala olandeză a secolului XVII [...]. Aici van der Meer nu mai este pictorul violent din peisajul aflat în muzeul din Haga; ceea ce caută el nu mai este fermitatea și caracterul puternic al *Lăptăresei* din galeria Six, ci suprema eleganță la această cochetă cu formele fine

Scanned with OKEN Scanner

și prelungi, cu fizionomie atrăgătoare, voluptuoasă, spirituală. Execuţia e sobră, reţinută, fără straturi groase de culoare, afară de cîteva mici tuşe pentru sublinierea tonurilor deschise şi a accesoriilor. Terborch nu are nici pensula, nici coloritul mai delicate."[19]

Şi, în sfîrşit, Thoré ajunge la uimitoarea lucrare de tinereţe a lui Vermeer aflată la Dresda, *La mijlocitoare* [72, 73], pe care descoperă chiar o semnătură şi o dată.

„Dar iată o altă capodoperă a lui van der Meer din Delft, — chiar în acest muzeu din Dresda, atît de celebru, şi pe care toată Europa artistică trebuie să-l cunoască, fără îndoială — un tablou [. . .] cu patru personaje *în mărime naturală!* Iar acest tablou este expus în locul cel mai frumos, în vasta sală a olandezilor, chiar deasupra unuia dintre cele mai valoroase tablouri ale întregii colecţii, portretul lui «Rembrandt ţinînd-o pe genunchi pe Saskia, soţia sa»! Şi se potrivesc de minune! Dar nimeni n-a fost intrigat de acest «Jacob van der Meer, *născut la Utrecht*», căruia îi este atribuită pictura în catalog! Acest *Jacob din Utrecht* a fost mereu confundat cu acel Jacob din Schoonhaven, ale cărui lucrări eu unul nu le cunosc deloc. Dacă ar fi autorul acestui tablou de la Dresda, ar merita un loc printre cei dintîi maeştri ai şcolii olandeze."[20]

Thoré descrie mai departe scena, culorile, personajele. Despre maniera pictorului el spune:

„Corsajul galben al curtezanei e pictat cu multă pastă şi în pachete compacte, fără ulei, asemeni cojilor de lămîie din tablourile lui de Heem, devenind astfel un email profund. Forţa şi armonia culorii, nobleţea atitudinilor, spiritul fizionomiilor, forţa şi ciudăţenia efectului, toate îl indică pe Jan van der Meer din Delft . . ."[21]

Şi descrie cum paternitatea pînzei i-a fost confirmată de descoperirea semnăturii şi a datei, 1656:

Scanned with OKEN Scanner

„. . . cea dintîi care poate fi semnalată pe o pictură a lui Delftsche. Ea ne îngăduie să facem o serie de deducţii şi să lămurim cîte ceva din biografia *sfinxului*.
Să zicem că van der Meer s-a născut în 1632, aşa cum s-a presupus. Iată-l în 1656, la douăzeci şi patru de ani, la fel de bun ca şi marii maeştri. De unde vine el? De la Rembrandt. Tabloul din Dresda singur, şi ar fi o dovadă suficientă. Bărbatul cu chitara este absolut rembrandtian. Îndrăzneala tonurilor deschise combinate cu degradeuri prodigioase ale clarobscurului, sinceritatea profundă a expresiilor, dispunerea pastei groase în porţiunile de lumină, umbrele obţinute prin frecarea pînzei pînă la transparenţă, aceste secrete numai Rembrandt le împărtăşea. — 1656! Era tocmai epoca de vîrf a lui Nicolaes Maes, cu care van der Meer prezintă multe analogii; în aceeaşi epocă începea să picteze şi Pieter de Hooch, o altă sosie a lui van der Meer. Pentru mine nu mai încape nici o îndoială că Jan van der Meer din Delft a lucrat în atelierul lui Rembrandt din 1650 pînă în 1655, în acelaşi timp cu Nicolaes Maes şi, probabil, Pieter de Hooch."[22]
Ulterior, Thoré şi-a corectat aceste concluzii. Ele merg mult prea departe cînd afirmă influenţa directă a lui Rembrandt asupra lui Vermeer şi Pieter de Hooch. Dar ele conţin şi un sîmbure de adevăr. Clarobscurul, culorile calde şi tehnica variată din tabloul *La mijlocitoare* de la Dresda e posibil să fi fost dobîndite de Vermeer prin intermediul lui Nicolaes Maes, elevul lui Rembrandt, care picta şi el tablouri de gen în mărime naturală şi nu foarte diferite ca natură de acesta.
Extrasele de mai sus din textul lui Thoré despre marii maeştri olandezi servesc pe deplin scopului nostru, deşi, pentru verva scrisului şi pentru critica sa subtilă, am putea cita, de exemplu, pasajele în care se referă la Jacob van Ruisdael şi Hobbema ca la cei mai mari doi peisagişti, deşi manifestă o anumită înclinaţie către Ruis-

Scanned with OKEN Scanner

dael pentru că are un sentiment mai profund al naturii, o fire poetică şi o compoziţie riguroasă;[23] sau pasajele în care vorbeşte foarte admirativ despre Terborch şi Metsu, dîndu-şi seama însă de mai marea distincţie a lui Terborch, atît sub aspect psihologic cît şi pictural;[24] sau acele rînduri în care demonstrează cît de greşit era considerat *Tăurașul* [74], tabloul în mărime naturală al lui Paulus Potter, drept una dintre cele mai mari opere de artă din Olanda (cum era în general socotit pe atunci), cînd, potrivit lui Thoré, în această pictură artistul îşi pierduse simţul proporţiilor şi consistenţa calităţilor picturale atît de bine păstrate în lucrările sale mai mici [75].[25] De asemenea Thoré nu vrea să acorde unor peisagişti italienizanţi ca Nicolaes Pietersz, Berchem şi Jan Both — care se bucurau încă de multă preţuire din partea colecţionarilor — acelaşi credit ca lui Adriaen şi Willem van de Velde, Philips Wouwerman şi Aelbert Cuyp, pe care îi laudă pentru emanciparea lor de sub tutela peisajului italian, pentru legătura lor mai naivă şi mai intimă cu natura Olandei, pentru farmecul originalităţii şi picturii lor; dar el nu omite să-l plaseze pe Cuyp deasupra lui Wouwerman.[26] Să amintim totodată că îl aşează pe Jan van der Heyden [76] mult peste Frans van Mieris cel Tînăr şi Adriaen van der Werff [77] — ce se bucurau de o largă popularitate în acea vreme — deoarece vede în arhitecturalitatea desăvîrşită a picturii primului ceva din adevărata tradiţie a lui Memling şi van Eyck. Întocmai ca venerabilii maeştri ai goticului tîrziu, van der Heyden era mai mult decît un realist rafinat. Thoré afirmă că el „friza misterul".[27]

De altfel, în privinţa calităţii, Thoré s-a dovedit unul din criticii cei mai plini de discernămînt din toate timpurile cînd s-a ocupat de arta trecutului, dar şi de cea a epocii sale. Aplicînd aceleaşi criterii atît în evaluarea vechilor maeştri cît şi a contemporanilor săi, el se ex-

Scanned with OKEN Scanner

pune mai puţin primejdiilor ce-l pîndesc pe criticul curent. De asemenea, idealul său democratic în politică, cel care-i alimenta entuziasmul pentru Rembrandt şi şcoala olandeză, nu-i produce decît arareori confuzii în judecăţile de valoare. În ciuda admiraţiei sale nemărginite faţă de Rembrandt, el nu micşorează din importanţa artistică a lui Rafael sau Rubens, dar subliniază că Rembrandt se afla mai aproape de spiritul timpului său şi era un pictor a cărui operă va dobîndi o semnificaţie sporită în viitor. În ce priveşte judecata asupra artei contemporane, Thoré nu a căzut în eroarea lui Baudelaire de a supraestima un pictor precum Constantin Guys pornind de la preocuparea acestuia pentru *dandy*-ism, care, în ochii poetului, reprezenta cel mai important aspect al epocii sale.

Aderarea lui Thoré la realismul din vremea sa este substanţial modificată de standardele înalte pe care şi le fixează singur ca urmare a studiului vechilor maeştri olandezi. În analiza lucrărilor lui Rembrandt în mod special, dar şi aiurea, el evidenţiază faptul că marea artă necesită mai mult decît simpla descriere a vieţii şi naturii, că intervin individualitatea şi originalitatea, că marele artist vede natura potrivit imaginaţiei sale proprii şi introduce un sentiment poetic şi chiar o notă de mister. E adevărat că, la Salonul din 1861, Thoré îi desemnează pe Millet [78] şi Courbet [79] drept cei doi maeştri ai expoziţiei şi le prevede amîndurora un loc sigur în viitor, dar mai spune că nici unul, nici celălalt nu vor atinge vreodată culmile cele mai înalte;[28] indubitabil, el simte că picturii lor îi lipseşte ceva esenţial pentru a fi de prim rang.

Pe de altă parte am putea reproşa facultăţii critice a lui Thoré că nu a reuşit să recunoască geniul tînărului Manet, ale cărui tablouri le-a văzut şi despre care a scris.[29] În acest caz anume, criticul pare handicapat de „umanitarismul“ său, în virtutea căruia s-a opus principiului

Scanned with OKEN Scanner

artei pentru artă. Marea deviză a lui Thoré era „artă pentru om", iar conținutul picturii lui Manet i s-a părut prea neutru. El cere o mai mare implicare a artistului în viață și în natură, nu doar „pictura pură". Să-l condamnăm pentru o asemenea atitudine, sau să spunem că aceasta i-a inhibat puterea de judecată? Depinde. În alt punct al acestei cărți vom analiza dacă, într-adevăr, „conținutul" intră în discuție ca o componentă necesară a judecății de calitate.

Există, desigur, greșeli și omisiuni în evaluarea picturii olandeze pe care o încearcă Thoré. După cum spuneam, el nu recunoaște pe deplin valoarea unică a picturii tîrzii a lui Rembrandt, deși se apropie mult de ea. Cît despre Vermeer, tablourile pe care i le atribuie nu sînt toate ale lui. El amplifică proporțiile operei acestuia poate animat de dorința unor noi descoperiri, dar și din cauza insuficientei cunoașteri a unor artiști din cercul lui Vermeer, ca Jacobus Vrel, Esaias Boursse și alții. Confuzia pe care o face în cîteva rînduri între Vermeer și Pieter de Hooch — a căror pictură a prezentat o vreme multe similitudini — avea să fie corectată mai tîrziu de cercetările bazate pe cunoștințe mai vaste. De asemenea, am putea spune că, din punctul nostru de vedere, Thoré a supraapreciat anumiți pictori: de exemplu, el îi plasează pe van der Helst, Thomas de Keyser și Gerard Dou în aceeași caetgorie cu Terborch și Pieter de Hooch, Ruisdael și Hobbema, sau pe Adriaen van Ostade îl consideră la același nivel cu Brouwer. Dar, ținînd seama de reușita de ansamblu a întreprinderii sale, acestea nu reprezintă decît scăpări minore.

Influența benefică a unei atitudini tot mai erudite și a unei perspective și metode istorice asupra judecății artistice a criticului sînt de un mare interes pentru discuția noastră și indică o cotitură în istoria artei și a evaluării artei. Thoré însuși arată cu claritate cum s-a întîmplat acest lucru.

Scanned with OKEN Scanner

artei pentru artă. Marea deviză a lui Thoré era „artă pentru om", iar conţinutul picturii lui Manet i s-a părut prea neutru. El cere o mai mare implicare a artistului în viaţă şi în natură, nu doar „pictura pură". Să-l condamnăm pentru o asemenea atitudine, sau să spunem că aceasta i-a inhibat puterea de judecată? Depinde. În alt punct al acestei cărţi vom analiza dacă, într-adevăr, „conţinutul" intră în discuţie ca o componentă necesară a judecăţii de calitate.

Există, desigur, greşeli şi omisiuni în evaluarea picturii olandeze pe care o încearcă Thoré. După cum spuneam, el nu recunoaşte pe deplin valoarea unică a picturii tîrzii a lui Rembrandt, deşi se apropie mult de ea. Cît despre Vermeer, tablourile pe care i le atribuie nu sînt toate ale lui. El amplifică proporţiile operei acestuia poate animat de dorinţa unor noi descoperiri, dar şi din cauza insuficientei cunoaşteri a unor artişti din cercul lui Vermeer, ca Jacobus Vrel, Esaias Boursse şi alţii. Confuzia pe care o face în cîteva rînduri între Vermeer şi Pieter de Hooch — a căror pictură a prezentat o vreme multe similitudini — avea să fie corectată mai tîrziu de cercetările bazate pe cunoştinţe mai vaste. De asemenea, am putea spune că, din punctul nostru de vedere, Thoré a supraapreciat anumiţi pictori: de exemplu, el îi plasează pe van der Helst, Thomas de Keyser şi Gerard Dou în aceeaşi caetgorie cu Terborch şi Pieter de Hooch, Ruisdael şi Hobbema, sau pe Adriaen van Ostade îl consideră la acelaşi nivel cu Brouwer. Dar, ţinînd seama de reuşita de ansamblu a întreprinderii sale, acestea nu reprezintă decît scăpări minore.

Influenţa benefică a unei atitudini tot mai erudite şi a unei perspective şi metode istorice asupra judecăţii artistice a criticului sînt de un mare interes pentru discuţia noastră şi indică o cotitură în istoria artei şi a evaluării artei. Thoré însuşi arată cu claritate cum s-a întîmplat acest lucru.

Scanned with OKEN Scanner

„De foarte multă vreme studiez pictura, dar nu de mult mi-am dat seama că nu știu aproape nimic despre ea. Și totuși avusesem mereu o pasiune extremă pentru pictură, un ochi viu și sigur, un instinct aproape infailibil și, cu toate acestea, n-aveam nici o altă certitudine decît acest instinct. De ce? Pentru că, de regulă, nu studiasem fiecare tablou în parte decît pentru calitățile sale anume, fără să mă preocupe împrejurările în care a fost pictat, nici clasarea lui cronologică în opera pictorului, nici biografia pictorului însuși.

Cînd lungi călătorii mi-au îngăduit să examinez în tihnă majoritatea colecțiilor din Europa și să le studiez temeinic pe cele din cîteva țări, am înțeles, în mod nelămurit, că seria operelor fiecărui pictor forma obiectul curiozității mele speciale; am înțeles că, pentru a pătrunde caracterul unui artist, trebuie să-i reconstitui ansamblul operei și că numai în pictura lui însăși aveam să găsesc elementele biografice pierdute.

Am pornit deci din nou la drum ca unul care nu știe absolut nimic și care a uitat ceea ce alții cred că știu și, „mergînd simplu de la cunoscut spre necunoscut", cum spuneam în prefața la *Musées d'Amsterdam et de la Haye*, am apropiat succesiv unele de altele tablourile pe măsură ce le vedeam. Puțin cîte puțin s-a făcut lumină și astăzi îi cunosc pe principalii olandezi de la început pînă la sfîrșit; referitor la unii din ei știu și ce au făcut an de an, fără întrerupere, de la primele încercări de învățăcei, sub influența cutărui sau cutărui pictor, pînă la producțiile lor ultime.

Iar dacă povestesc aceste lucruri personale, o fac pentru a recomanda același procedeu iubitorilor de artă eruditi, critici sau colecționari."[30]

Combinînd judecata sa critică acută cu această nouă atitudine erudită și istorică, Thoré deschide drumul următoarei generații de mari cunoscători în domeniu, lui Wilhelm von Bode, Cornelis Hofstede de Groot și Abra-

Scanned with OKEN Scanner

ham Bredius, cărora le datorăm fundamentarea cunoştinţelor noastre despre pictura olandeză. Însă accentele valorice şi metoda adecvată fuseseră deja stabilite de marele critic francez şi au mai trebuit operate numai ajustări minore. Această generaţie mai tînără a fost pe deplin conştientă de munca de pionierat a lui Thoré. De exemplu Bode spune în memoriile sale că, pe vremea cînd era un tînăr istoric de artă, cunoştea „*beinahe auswendig*“ [aproape pe de rost] lucrările lui Thoré-Bürger.[31] Iar în necrologul scris la moartea lui Thoré, Bode declară: „El a întreprins cel dintîi o tratare ştiinţifică a artei olandeze, punînd astfel bazele recunoaşterii ei generale.“[32]

Scanned with OKEN Scanner

V
Începutul secolului XX

ROGER FRY [1866–1934]

Nu este uşor să alegi, pentru primele decenii ale secolului XX, o figură instructivă şi care să se bucure de o anumită autoritate în istoria judecăţii de valoare. Dacă m-am oprit în cele din urmă la Roger Fry, deşi au existat istorici şi cunoscători de artă mai mari în generaţia lui, motivele au fost variate. Potrivit lui Sir Kenneth Clark,[1] Fry era cel mai cunoscut critic de artă englez şi personalitatea cea mai influentă după Ruskin. Dar l-am ales tocmai pe el deoarece constituie un exemplu reprezentativ — de fapt un exemplu extrem chiar — pentru aşa-numita perspectivă „formală" asupra artei, ce pare atît de proprie secolului nostru. Este vorba de acea perspectivă care judecă operele de artă în primul rînd în funcţie de calitatea formei şi a organizării formale şi trece prea uşor cu vederea sau chiar neagă de-a dreptul toate celelalte aspecte, mai cu seamă subiectul şi conţinutul. Acest tip de critică modernă pare a fi consecinţa ultimă a principiului artei pentru artă, care a apărut către mijlocul secolului XIX şi a crescut mereu de atunci în importanţă.

Scanned with OKEN Scanner

Roger Fry [80] s-a născut în 1866, ca vlăstar al unei distinse familii de quakeri.[2] Tatăl său, Sir Edward Fry, a fost la început un reputat avocat, apoi judecător. El şi-a întreţinut multă vreme fiul după ce acesta a părăsit universitatea Cambridge pentru a îmbrăţişa cariera nesigură de pictor. Educaţia victoriană strictă pe care a primit-o tînărul l-a împins, se pare, tocmai la extrema opusă, către individualismul cel mai independent. Roger Fry a dus o viaţă destul de agitată şi a călătorit în continuu. Se simţea ca acasă la Paris şi Londra, în Italia şi în sudul Franţei. Nici chiar Statele Unite, New York-ul în speţă, nu s-au dovedit a fi prea departe pentru el. Deşi nu a renunţat niciodată la profesiunea de pictor, prin activitatea sa de critic, cunoscător de artă şi conferenţiar şi-a cîştigat un renume mai mare. Pentru scurtă vreme — a refuzat un angajament de mai lungă durată — a fost angajat consilier la Metropolitan Museum of Art din New York, iar preşedintele acestei instituţii, J. Pierpont Morgan, l-a utilizat drept consultant pentru colecţia sa particulară, călătorind împreună cu el prin Italia. În Anglia, Fry a încercat să iniţieze diferite întreprinderi cu sprijinul financiar al prietenilor, printre care un magazin al artelor şi meseriilor numit „Omega", pe care l-a deschis în 1913. Ca multe alte încercări ale sale, şi acesta a fost un eşec financiar, dar a servit la dezvoltarea, în Anglia, a unui gust mai modern în artele decorative.

Cea mai îndrăzneaţă şi mai plină de consecinţe realizare a sa este însă organizarea, încă în 1910, a unei expoziţii postimpresioniste la Grafton Galleries din Londra, o expoziţie care pentru prima oară prezenta publicului englez arta lui Cézanne, van Gogh şi Gauguin, precum şi pe aceea a tînărului Picasso, a lui Matisse şi a altor cubişti şi fovi. Reacţia a fost cel puţin la fel de violentă şi de ostilă ca şi cea de care avea să aibă parte celebra Armory Show de la New York şi care a fost

Scanned with OKEN Scanner

probabil inspirată de fapta de pionierat a lui Fry. În acești ani el își formulează teoria despre artă, care este în mare parte determinată de experiența oferită de lucrările lui Cézanne. Datorită renumelui său crescînd de critic de artă, scriitor și conferențiar, devine una din figurile cele mai respectate în lumea artelor — în așa măsură încît universitatea Cambridge, deși extrem de conservatoare în probleme de artă, nu poate să nu îi ofere o catedră de profesor de belle-arte. Recunoașterea academică, pe care Fry și-o dorise toată viața, a venit însă prea tîrziu. Era în vîrstă de 67 de ani și nu mai avea decît un singur an de trăit. În momentul cînd primește catedra de la Cambridge, el este încă în plină efervescență intelectuală și pornește la reinterpretarea și reevaluarea istoriei artei în cadrul teoriei sale mult elaborate. Prelegerile sale neterminate nu au fost niciodată revizuite în vederea publicării, însă, pe baza notelor rămase de la el, au apărut prin grija unor prieteni devotați sub titlul de *Last Lectures* [Ultimele prelegeri]. Sir Kenneth Clark a ajutat la pregătirea volumului și a scris o introducere plină de acuitate la această ediție postumă.

Una dintre experiențele timpurii, însă durabile, ale lui Fry o constituie contactul său cu marii maeștri italieni. Giotto,[3] Masaccio și Rafael rămîn pentru el culmi ale artei occidentale și, pornind de la ei, deduce o bună parte a noțiunii sale fundamentale de valoare plastică. Însă teoria sa despre artă nu se conturează pe deplin decît după experiența stimulatoare a artei lui Cézanne, căruia îi dedică în cele din urmă și o monografie.[4] Întrucît această monografie este cea mai de seamă realizare a activității de critic a lui Fry, iar perceptivitatea și observațiile sale pătrunzătoare nu au fost încă întrecute, vom cita în continuare cîteva pasaje reprezentative pentru diferitele perioade ale creației lui Cézanne. Vom vedea că Fry este cu deosebire strălucitor în urmă-

Scanned with OKEN Scanner

rirea tehnicii pictorului şi a tuturor trăsăturilor ce ţin de organizarea formală. Dar, în cazul de faţă, Fry este remarcabil şi în sesizarea motivelor psihologice care stau la baza stilului şi evoluţiei artistului.

Mai întîi un pasaj despre perioada de început a lui Cézanne:

„Celelalte portrete [din anii 1860—70] au toate mai mult sau mai puţin aceleaşi caracteristici. În toate, negrul e frecvent folosit pentru a accentua luminozitatea nuanţelor pielii. Volumele sînt clar reliefate şi definite prin tuşe lungi, ample, realizate cu cuţitul, iar stratul de pastă este gros. . .

Unul din cele mai reuşite portrete din această serie este al unui *Avocat în robă* [81], surprins în plină pledoarie. Poate că ideea dramatică nu este subtil concepută sau viguros exprimată; în această privinţă el nu suportă comparaţie cu Daumier. Dar, în ciuda ambiţiei sale juvenile de a străluci în desenul expresiv dramatic, Cézanne a pus totdeauna mai mult accent pe plasticitate decît pe psihologie. Cel puţin aici însă, formele sînt interpretate cu o sensibilitate mai curioasă, mai neliniştită. El uită în mod evident să fie impresionant şi să-şi impună propria personalitate, iar culoarea este mai interesantă decît în majoritatea celorlalte tablouri, cu nuanţele oliv ale cărnii proiectate pe fundalul de vopsea albă, aşternută bogat pe pînză. Privind chiar şi o reproducere poţi ghici vehemenţa dezlănţuită a tratării din această perioadă, tratare proprie acelei *peinture couillarde* [pictură obraznică], pe care avea s-o părăsească atît de categoric mai tîrziu.

Aceste portrete prezintă poate mai mult interes ca dovezi ale stării de spirit a lui Cézanne în acea epocă decît ca măsură a vreunei realizări artistice hotărîtoare“.[5]

Referitor la perioada de mijloc a creaţiei lui Cézanne — care ocupă deceniul 1870—80 şi prima jumătate a deceniului 1880—90, fiind marcată de contactul cu

Scanned with OKEN Scanner

impresionismul şi în special de influenţa prietenului său Pissarro — am ales cîteva paragrafe conţinînd analiza lui Fry la tabloul intitulat *Compotiera* [82]. Înainte de a se referi concret la el, criticul comentează în general natura moartă:

„Lucrările tipice pentru perioada pe care vrem s-o discutăm aici ar putea fi considerate o suită de naturi moarte. Faţă de anumite portrete şi peisaje de maturitate ale lui Cézanne, faţă de o capodoperă atît de impresionantă a picturii de gen cum este tabloul *Jucătorii de cărţi*, ar suna ca o impietate să vorbim despre acest artist ca despre un pictor de naturi moarte şi totuşi este demn de atenţie faptul că el se distinge între artiştii de prim rang prin aceea că dedică o parte atît de însemnată a timpului său acestui gen de pictură şi că a reuşit să exprime în natura moartă sentimentele sale cele mai elevate şi intuiţiile cele mai adînci ale naturii sale. Numai Rembrandt, şi numai în cîteva rare exemple, sau în accesorii, poate fi comparat cu el în această privinţă. Nimic altceva decît natura moartă i-a îngăduit destul calm şi tihnă şi i-a permis toate amînările de care a avut nevoie pentru a sonda adîncimile gîndului său. Doar aici, în faţa naturii moarte, alcătuită nu din flori atît de efemere, ci din cepe, mere sau alte fructe sănătoase şi rezistente, şi-a putut urmări pînă la ultimele consecinţe analiza sistematică a ansamblului cromatic. Dar, în timpul cercetării labirintului întortocheat al acestei analize, el s-a lăsat călăuzit mereu, ca de un fir al Ariadnei, de ideea că schimbările de culoare corespund schimbării de planuri. El a căutat mereu să urmărească această corespondenţă prin toate modificările multiple pe care schimbările în culoarea locală le produceau la rezultanta observată“[6].

Apoi Fry îşi îndreaptă atenţia asupra *Compotierei:*

„Putem considera ca tipică pentru această suită şi în acelaşi timp una din cele mai complet realizate lucrări

Scanned with OKEN Scanner

ale sale celebra natură moartă cu *Compotieră*. Ea datează, fără îndoială, de pe la mijlocul perioadei pe care o discutăm, dintr-o epocă în care Cézanne își stabilise definitiv metoda proprie. Energia senzuală care îl făcuse, încă de la începuturile carierei sale, să amestece pasta densă dîndu-i formă direct pe pînză persistă încă. Dar metoda tratării ei a devenit mult mai circumspectă. În locul tușelor energice, executate amplu cu pensula sau cu cuțitul de la paletă, îl găsim avansînd prin acumularea de tușe mici executate cu pensula încărcată de culoare. Aceste tușe mici devin o necesitate din clipa în care el pornește la analiza atentă a suprafețelor colorate. Sintezei imediate și pre-concepute, pe care înainte o impusese aparenței, îi urmează acum o lungă căutare a unei analize absolute, care i se dezvăluie puțin cîte puțin prin contemplarea obiectelor văzute. El nu bîjbîie: fiecare tușă este aplicată cu o sinceritate deliberată, ca o provocare adresată naturii, am putea spune, și, din timp în timp, își reafirmă convingerea pe care a dobîndit-o prin acest accent violent, printr-un contur aproape brutal, pe care cel mai adesea îl va acoperi cu culoare, sub impulsul unor noi descoperiri, apoi îl va afirma din nou. Aceste atacuri succesive purtate contra poziției finale își lasă urmele în substanța pigmentului, care capătă o bogăție și o densitate extreme. În mîna lui, pasta dobîndește consistența unui gen de lac, saturată cum este de culoare și o duritate aproape ca sticla... Pînă acum am considerat acest tablou numai din punctul de vedere al suprafeței pe care o oferă ochiului. E adevărat că această suprafață ne-a dezvăluit unele fapte importante în legătură cu reacțiile emoționale ale lui Cézanne în acea perioadă. Însă trebuie să-l considerăm și din punctul de vedere mai adînc, al organizării formelor și al ordonării volumelor. Am constatat deja, dincolo de exuberanța compozițiilor [timpurii] baroce ale lui Cézanne, o tendință constantă spre relațiile cele mai

Scanned with OKEN Scanner

simple şi mai logice. Aici această simplitate devine perfect vizibilă. Ai impresia că fiecare din obiecte se află fără greş la locul său şi că acest loc îi fusese hărăzit de la începutul începuturilor, atît se oferă de maiestuos şi de senin privirii. Asemenea formulări pot părea, desigur, mai degrabă fantastice, dar e nevoie de expresii figurate spre a reda cît de cît sentimentul extraordinar de gravitate şi solemnitate pe care artistul a găsit cum să-l evoce din prezentarea unor obiecte banale. Îţi vine să suspectezi o ciudată complicitate între aceste obiecte, ca şi cum ele ar insinua sensuri misterioase pe măsură ce sînt expuse pe suprafaţa mesei şi umplu spaţiul imaginat al tabloului. Fiecare formă pare să aibă o amplitudine surprinzătoare, permiţîndu-ne să o sesizăm cu o uşurinţă care ne surprinde şi totuşi formele permit o circulaţie liberă în spaţiul înconjurător. Mai cu seamă direcţiile principale definite prin liniile drepte ale feţei de masă şi cuţitului ne fac să simţim atît de acut extensia pe orizontală. Iar orizontala sprijină volumele sferice, care întăresc, mult mai mult decît ar reuşi s-o facă merele adevărate, senzaţia densităţii şi masei lor"[7].

Dintre peisajele perioadei de mijloc, Fry selectează *Casa din Provenţa* [83] ca reprezentativă şi oferă o analiză a ei la fel de pătrunzătoare. La ea adaugă un paragraf unde arată cum s-a cristalizat propria sa teorie despre artă în cursul interpretării picturilor lui Cézanne. Criticul spune:

„Am putea descrie procesul prin care se ajunge la realizarea unui asemenea tablou cam în felul următor: — obiectele reale care apar în viziunea artistului sînt mai întîi dezbrăcate de toate acele caracteristici cu ajutorul cărora le receptăm de obicei existenţa concretă — ele sînt reduse la stadiul elementelor pure de spaţiu şi volum. În această lume abstractă, elementele în cauză sînt perfect coordonate şi organizate de inteligenţa senzorială a artistului şi dobîndesc consistenţă logică. Ab-

Scanned with OKEN Scanner

stracţiunile sînt aduse pe urmă înapoi în lumea concretă a obiectelor reale, dar nu prin reînzestrarea lor cu particularităţile specifice dinainte, ci prin plasarea lor într-o structură care variază şi se modifică permanent. Ele îşi păstrează inteligibilitatea abstractă, se adresează mai departe intelectului şi dobîndesc acea realitate a obiectelor concrete care lipseşte din toate abstracţiunile"[8].

Discutînd perioada matură a lui Cézanne, Fry acordă o anumită importanţă acuarelelor pictorului [84] şi efectului lor eliberator asupra rigorii stilului, fapt în general recunoscut azi, dar pe care Fry l-a observat înaintea altora. El spune:

„Şi acuarela a fost dezvoltată de Cézanne într-un mod foarte nou şi personal. El şi-a dat seama că acest gen permite anumite reticenţe mai mult sau mai puţin admisibile în pictura cu ulei. Şi anume prin aceea că orice lucru, odată enunţat, este definitiv. Cea mai uşoară tuşă tinde să nege suprafaţa picturii şi să impună imaginaţiei un plan situat în spaţiul tabloului. În cazul acuarelei nu putem niciodată pierde senzaţia de material, deşi acesta este doar culoarea diluată pe hîrtie. Culoarea ar putea reprezenta un plan în spaţiul tabloului, dar o face, am putea spune, doar printr-o convenţie tacită cu privitorul. În schimb, în pictura cu ulei aproape că eşti silit să reuneşti într-o secvenţă continuă toate enunţurile cromatice separate din diferitele planuri. În acuarelă tuşele sînt mai degrabă indicaţii decît enunţuri categorice, astfel încît hîrtia însăşi poate servi drept element de legătură între tuşele separate de culoare"[9].

În sfîrşit, iată două exemple de analiză a stilului matur al lui Cézanne. Referitor la *Jucătorii de cărţi* [85], Fry scrie:

„Şi aici subiectul îl constituie un grup de jucători de cărţi, pe care [pictorul] i-a studiat, evident, în vreo cafenea umilă din Aix. Aceasta constituia, poate, singura soluţie posibilă pentru un om atît de nervos şi de iritabil

Scanned with OKEN Scanner

cum era Cézanne, pe care cea mai uşoară enervare îl dezechilibra. Se putea baza, fără îndoială, pe faptul că aceşti ţărani nu-i dădeau nici o atenţie — el era un „original", un bătrînel ciudat pe care majoritatea îl considerau atins de nebunie, dar altfel inofensiv. Marea ambiţie a lui Cézanne a fost mereu să picteze tablouri cu personaje umane, dar condiţiile pentru realizarea unor astfel de intenţii erau prea vitrege. Avea posibilitatea să facă portrete, categoric, dar numai cînd dădea peste vreo fiinţă total umilă şi supusă, care primea să-i pozeze. Dar în acest *cabaret* Cézanne pare să fi găsit acum condiţiile necesare, drept care a realizat nu mai puţin de patru tablouri cu acelaşi subiect...

Aici el pare a duce eliminarea tuturor elementelor, în afara celor esenţiale, pînă la punctul extrem. Simplitatea dispoziţiei este atît de radicală încît pînă şi Giotto ar fi ezitat dacă s-o adopte. Căci el nu numai că vede totul într-un paralelism riguros faţă de planul tabloului, nu numai că prezintă personajele din profil cu o stricteţe demnă de un basorelief egiptean, dar îi şi dispune pe cei doi protagonişti simetric faţă de axa centrală a tabloului. Iar aceasta este, am spune, în mod deliberat subliniată de sticla de pe masă. Este adevărat că, odată acceptată această simetrie, Cézanne foloseşte orice truc pentru a o face mai puţin opresivă. Axa este uşor deplasată, însă echilibrul se menţine prin uşoara înclinaţie a scaunului înapoi, iar gesturile celor doi bărbaţi sînt uşoare, dar suficient diferite. Însă, în primul rînd, prin variaţia constantă a deplasării planurilor în interiorul volumelor principale, prin schimbarea reliefului contururilor, prin complexitatea culorilor — în cadrul căreia nuanţele de albăstrui, purpuriu şi verzui ale ochilor sînt opuse nuanţelor de oranj şi roşu de cupru — şi, în sfîrşit, prin libertatea încîntătoare a caligrafiei, el evită orice sugestie de rigiditate şi monotonie. Senzaţia prezenţei vieţii nu este mai puţin intensă decît aceea a

Scanned with OKEN Scanner

nemişcării şi repausului etern. De exemplu mîinile au greutate materială deoarece stau relaxate în repaus total, dar ele exprimă potenţialitatea de neconfundat a vieţii.
Cele două personaje au într-adevăr gravitatea, reţinerea şi solemnitatea apăsătoare a unui monument antic. Micuţa cafenea devine pentru noi, transmutată la Cézanne, o scenă epică unde gesturile şi evenimentele capătă o naturaleţe şi o amplitudine homerice.
. . . Expresia pur plastică a lui Cézanne atinge adîncimi ale vieţii imaginative pe care pictura conştient poetică nu le-a atins practic niciodată"[10].
Jucătorii de cărţi, un tablou tîrziu al lui Cézanne, datează cam din anii 1890—92; Fry observă însă elemente noi în alte lucrări din aceeaşi perioadă, pe care o vom ilustra prin tabloul *Reflexe în apă* [86]:
„Ne este mai greu să ne pronunţăm cu precizie despre această [ultimă fază] decît despre cele anterioare [. . .] Într-un fel, ea demonstrează o continuare a tehnicii acuarelei, o utilizare chiar mai largă a glazurii pure şi transparente de culoare; în alte cazuri distingem o întoarcere la stratul gros de culoare aşternut direct pentru preparare, cu pensula plină. . .
Însă, oricare ar fi tehnica întrebuinţată, distingem în această ultimă fază o tendinţă de a sparge volumele, aproape un refuz de a accepta unitatea obiectelor, de a permite planurilor de a se deplasa liber în spaţiu. Obţinem, de fapt, un fel de sistem abstract de ritmuri plastice, din care, fără îndoială, putem reconstitui volumele separate pentru noi înşine, dar în cadrul căruia ele nu ni se impun cu claritate. Spre deosebire de lucrările timpurii însă, unde articulaţiile erau puternic subliniate, acum sîntem aproape invitaţi să articulăm singuri ţesătura mişcărilor. . .
Peisajul cu frunzare boltite peste lac oferă o idee despre dezintegrarea volumelor la care mă referam. Este ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărat că, în natură, o asemenea scenă dă impresia unei ţesături încîlcite, dar la început Cézanne fie că n-ar fi acceptat-o ca motiv, fie ar fi definit anumite mase precis articulate. Fluxul de mişcări mici este continuu şi neîntrerupt acum. Avem impresia că ne-am întors la atitudinea impresioniştilor puri. Dar este numai o iluzie, căci vom descoperi cum apare aici o construcţie mult mai categorică şi plastic mai coerentă decît a celor dintîi. Nu este doar simpla impresie a unui efect natural, ci o re-creare care prezintă o la fel de uimitoare multiplicitate şi involuţie".[11]

Vom examina în continuare ce fel de teorie despre artă elaborează Fry pornind de la experienţa sa şi la ce nouă evaluare a istoriei artei ajunge. E drept că experienţa picturii lui Cézanne nu constituie singura influenţă pentru el, deşi este cea hotărîtoare. Lucrarea lui Heinrich Wölfflin *Principles of Art History* [Principii de istoria artei] îi lasă o puternică impresie[12], ca şi *Theory of Pure Design* [Teoria compoziţiei pure] a lui Denman Ross. Totuşi ele nu reuşesc decît să consolideze propria înclinaţie a lui Fry către o abordare radical „formală" în critica sa.

Teoria despre artă a lui Fry nu este uşor de definit nu numai pentru că suferă de inconsecvenţe, dar şi pentru că el trece întruna de la o experienţă la alta, insistînd asupra faptului că raportarea directă la opera de artă este mai importantă decît orice teorie. Cu toate acestea, el nu renunţă la ideile sale de bază, care ar fi putea fi formulate în linii mari astfel: există lumea realităţii şi există lumea artei „pure". Ele sînt fundamental diferite, iar noi nu avem acces la „arta pură" şi la „efectul estetic pur" decît prin intermediul simţului estetic, care este un fel de al şaselea simţ şi nu trebuie tulburat de asociaţii ne-artistice, fie că sînt literare, psihologice, sociale sau politice. Chiar şi aspectul reprezentaţional tulbură efectul estetic pur.

Scanned with OKEN Scanner

1. Giorgio Vasari: *Autoportret*. Florența, Uffizi.
Ulei pe lemn, 116,6 × 91,4 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

3. Giotto: *Madona cu pruncul*, detaliu. Florența, Uffizi, Tempera pe lemn, 325 × 204 cm.

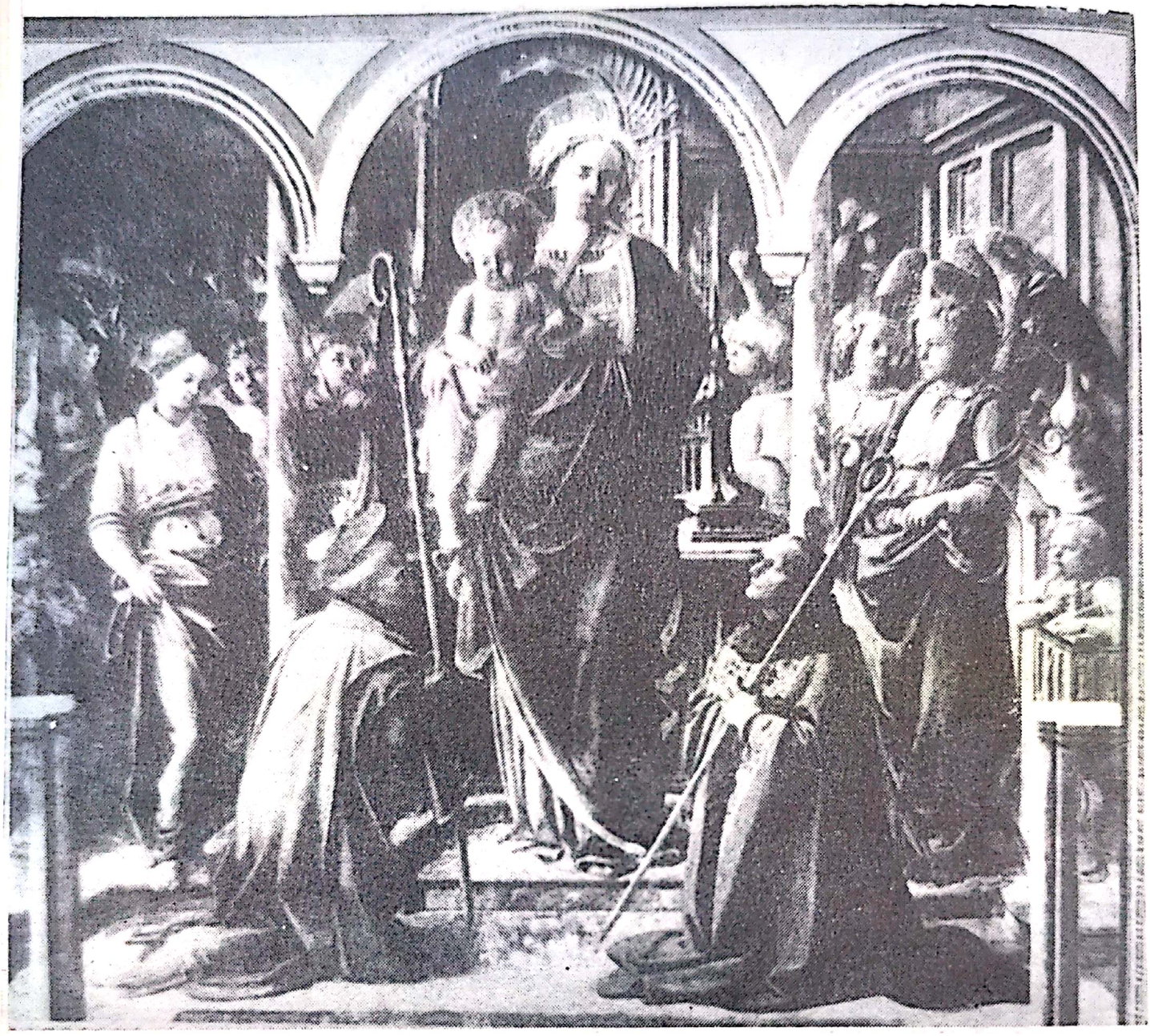
Scanned with OKEN Scanner

4. Giotto: *Jelirea lui Isus*, Padua, Capela Arena. Frescă.

Scanned with OKEN Scanner

5. Giotto: *Jelirea lui Isus*, detaliu.

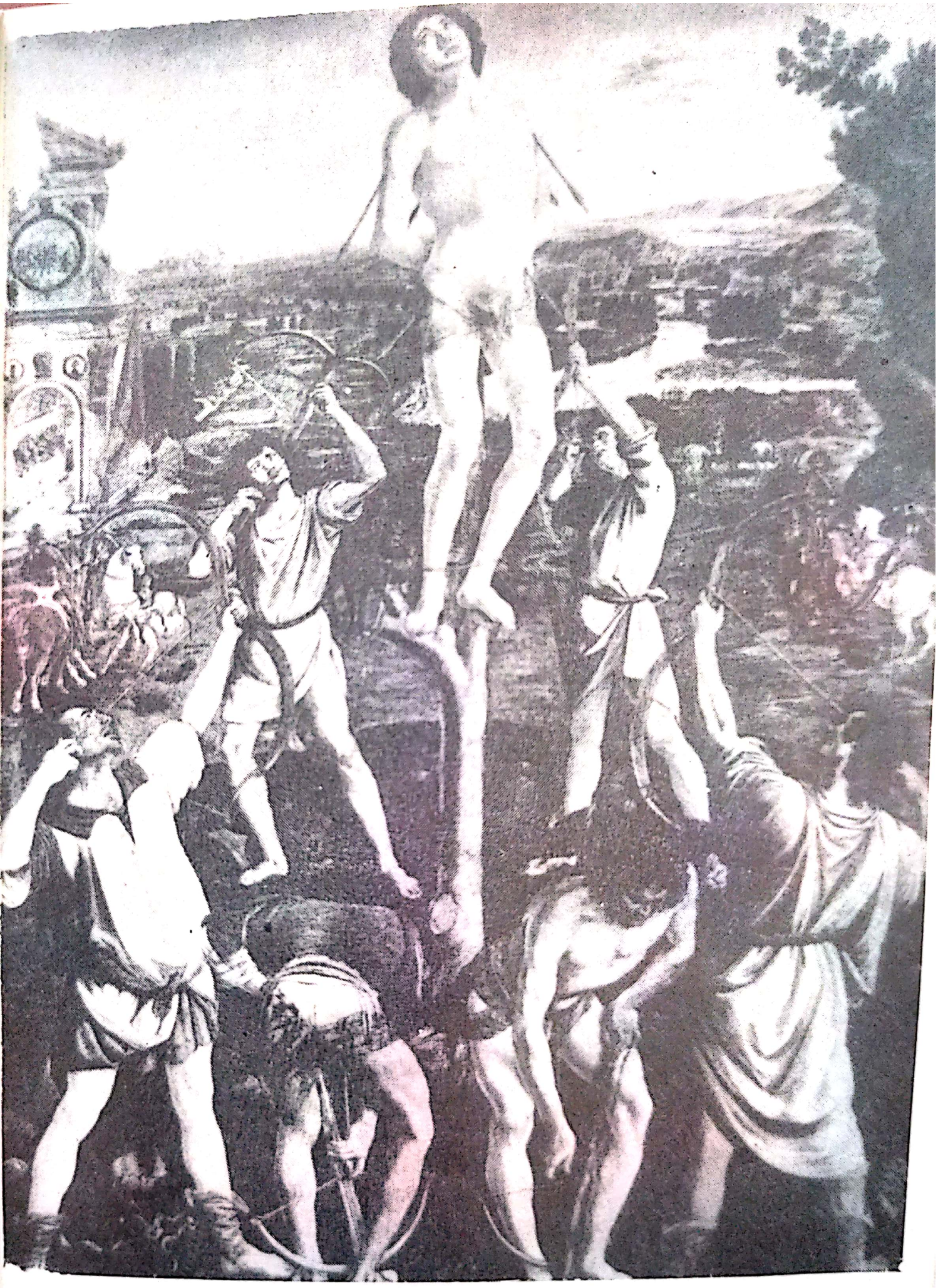
Scanned with OKEN Scanner



6. Fra Filippo Lippi: *Madona și pruncul adorați de sfinți și îngeri*. Paris, Luvru. Ulei și tempera pe lemn, 217×244 cm.

7. Antonio del Pollaiuolo: *Martiriul Sfîntului Sebastian*. Londra, National Gallery. Ulei și tempera pe lemn, 291,5×202,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner



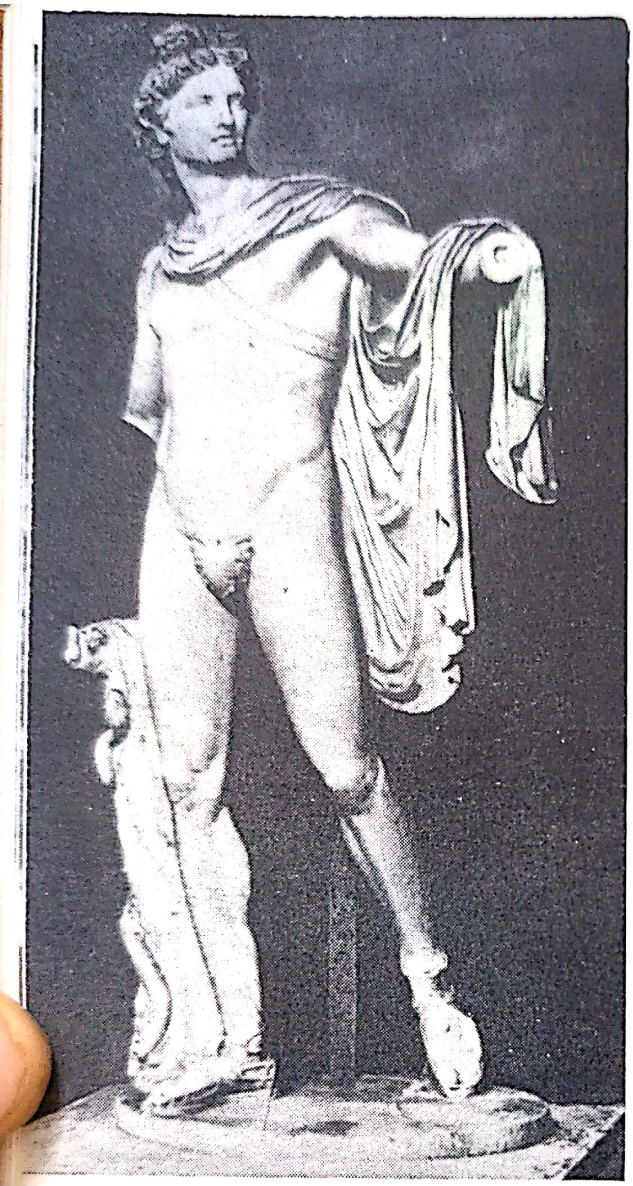
Scanned with OKEN Scanner

Gio
det:

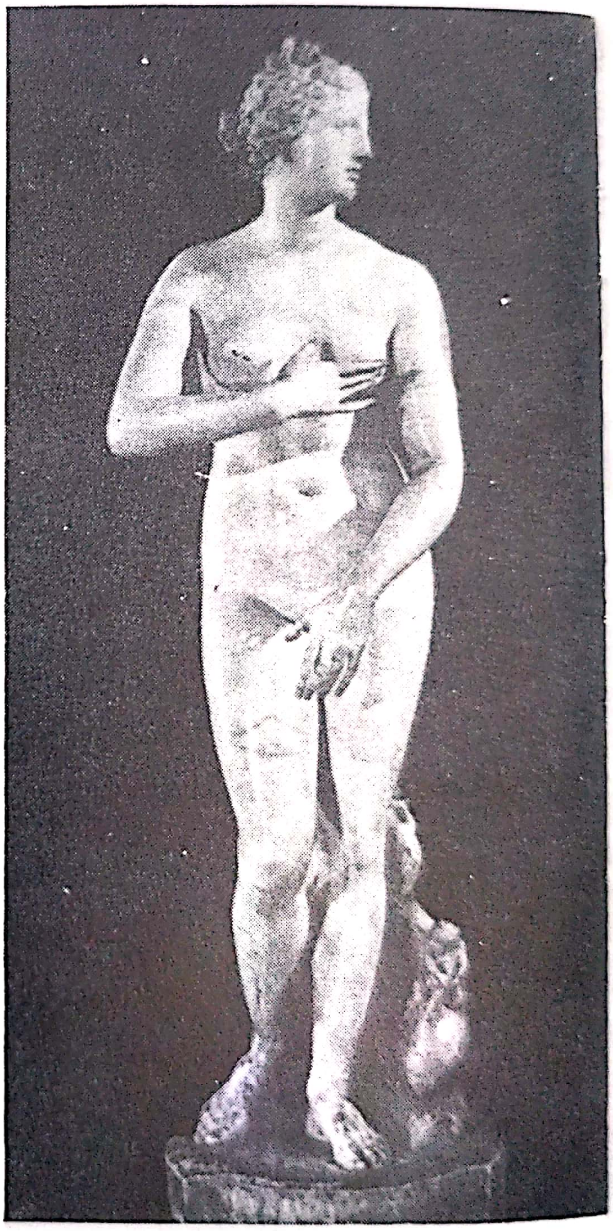
Scanned with OKEN Scanner

Giotto, *Viziunea sfîntului Ioachim*, detaliu, Padovo

Scanned with OKEN Scanner



8. Sculptură grecească, sec. IV î.e.n. (copie romană): *Apollo Belvedere*. Muzeul Vaticanului. Marmură, 224 cm.



9. Sculptură grecească, perioada helenistică: *Venus Medici*. Florenţa, Uffizi. Marmură, 160 cm.

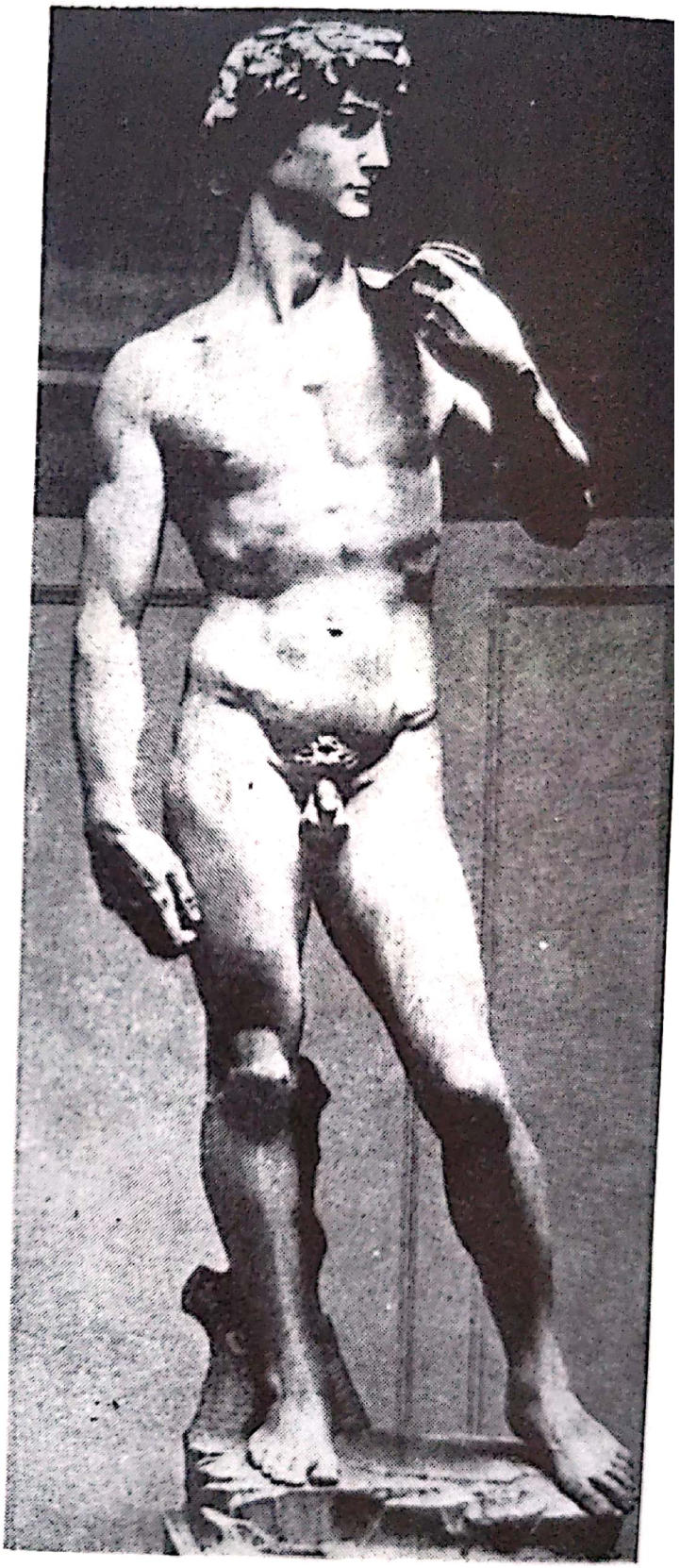
10. Perug
Palazzo P

Scanned with OKEN Scanner

10. Perugino: *Madona și pruncul cu Sfîntul Ioan și un înger*. Florența, Palazzo Pitti. Ulei și tempera pe lemn, 88 × 86 cm.

Scanned with OKEN Scanner

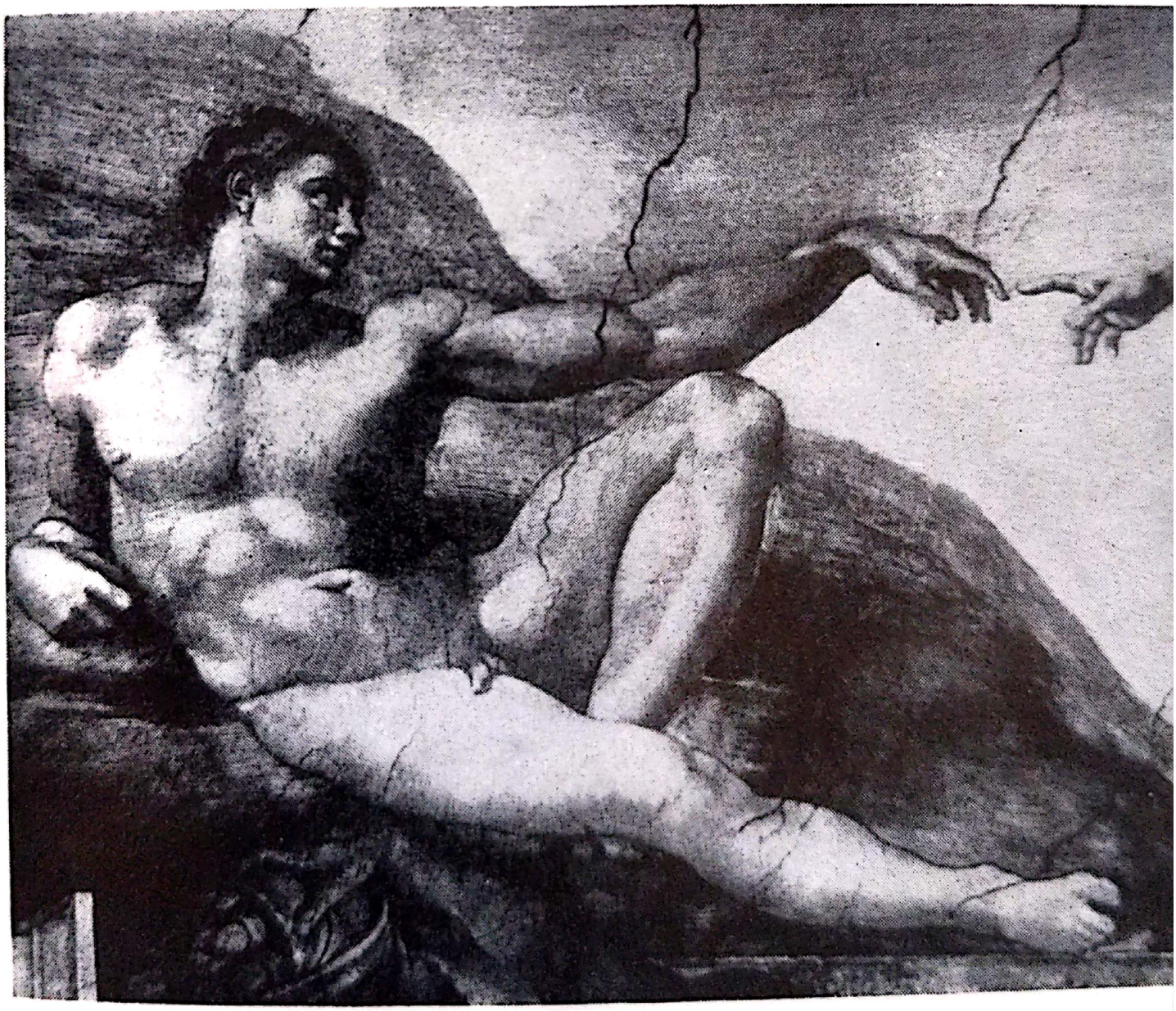
11. Leonardo da Vinci: *Madona și pruncul cu Sfînta Ana. Paris*, Luvru. Ulei și tempera pe lemn, 170 × 129 cm.



12. Michelangelo: *David*. Florența, Academia. Marmură, 515 cm.

Scanned with OKEN Scanner

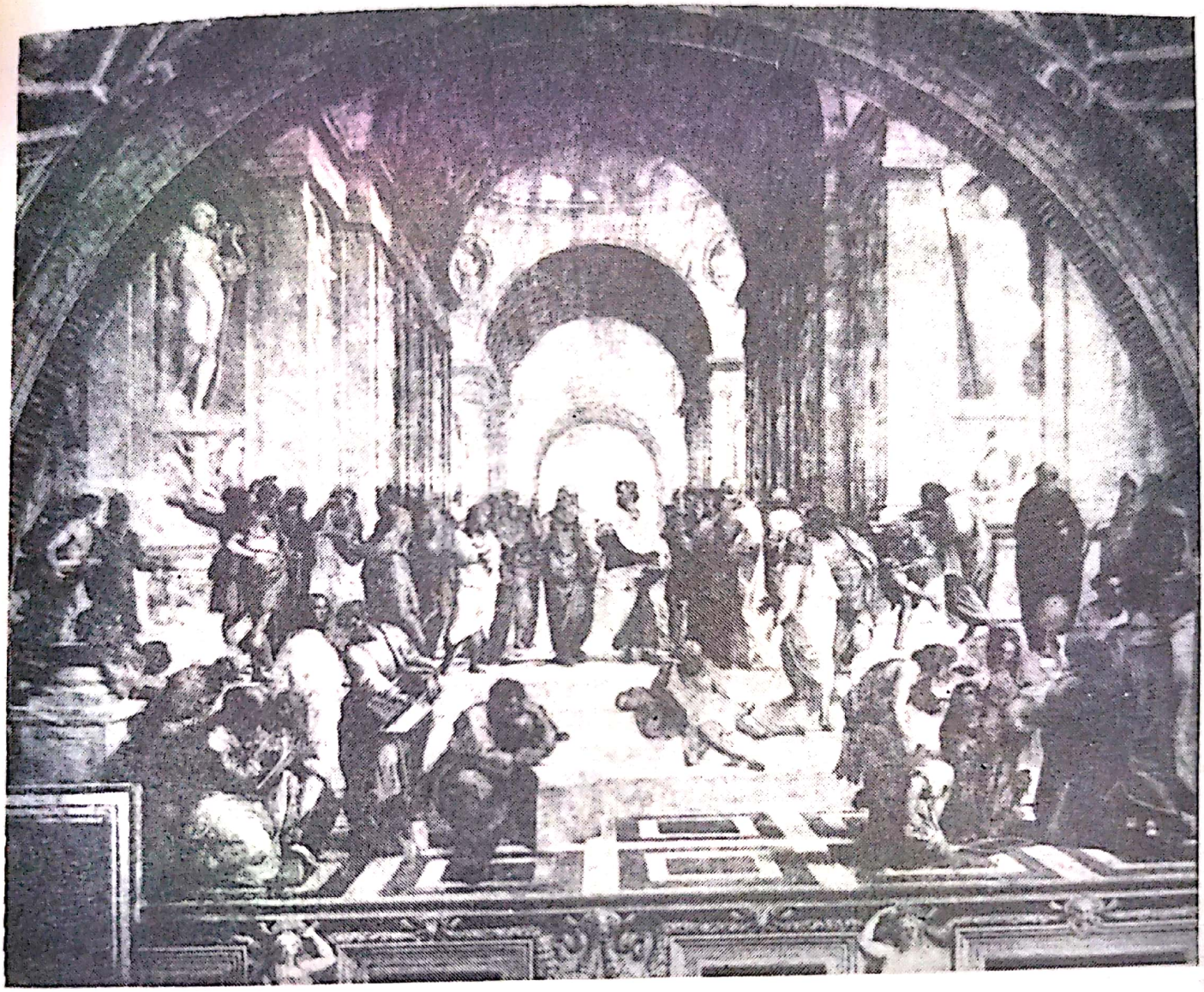
13. Michelangelo: *Crearea lui Adam*, detaliu. Vatican, Capela Sixtină. Frescă.



Scanned with OKEN Scanner

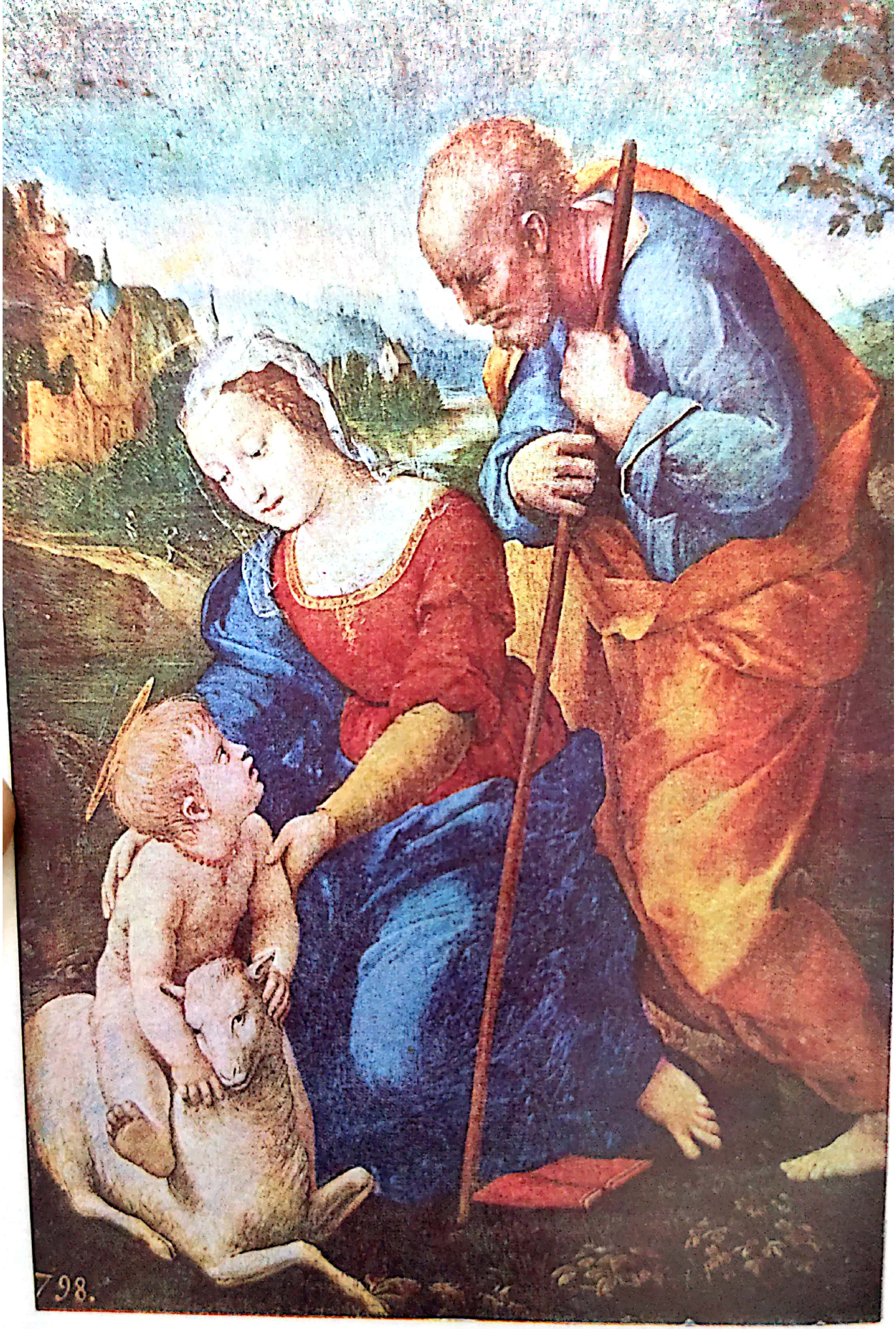
14. Rafael: *Mica Madonă Cowper*. Washington, National Gallery of Art (Col. Widener). Ulei și tempera pe lemn. 58,4 × 43,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner



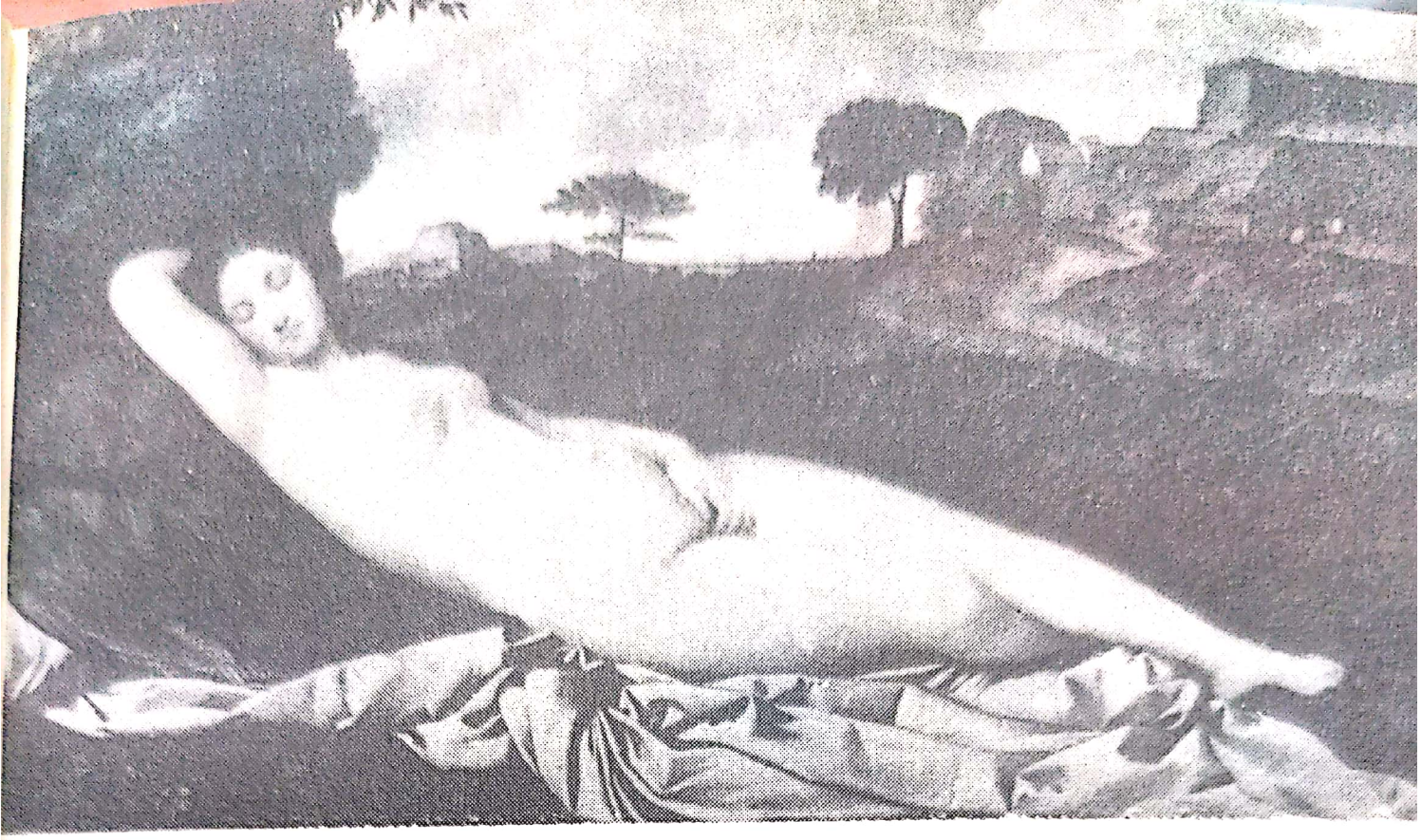
15. Rafael: *Școala din Atena*. Vatican, Stanza della Segnatura. Frescă.

Scanned with OKEN Scanner



Rafael, *Sfînta familie cu mielul*

Scanned with OKEN Scanner



16. Giorgione: *Venus dormind*. Dresda, Gemäldegalerie.
Ulei pe pînză, 108 × 175 cm.

17. Tițian: *Venus și Cupidon*. Florența, Uffizi.
Ulei pe pînză, 139 × 195 cm.

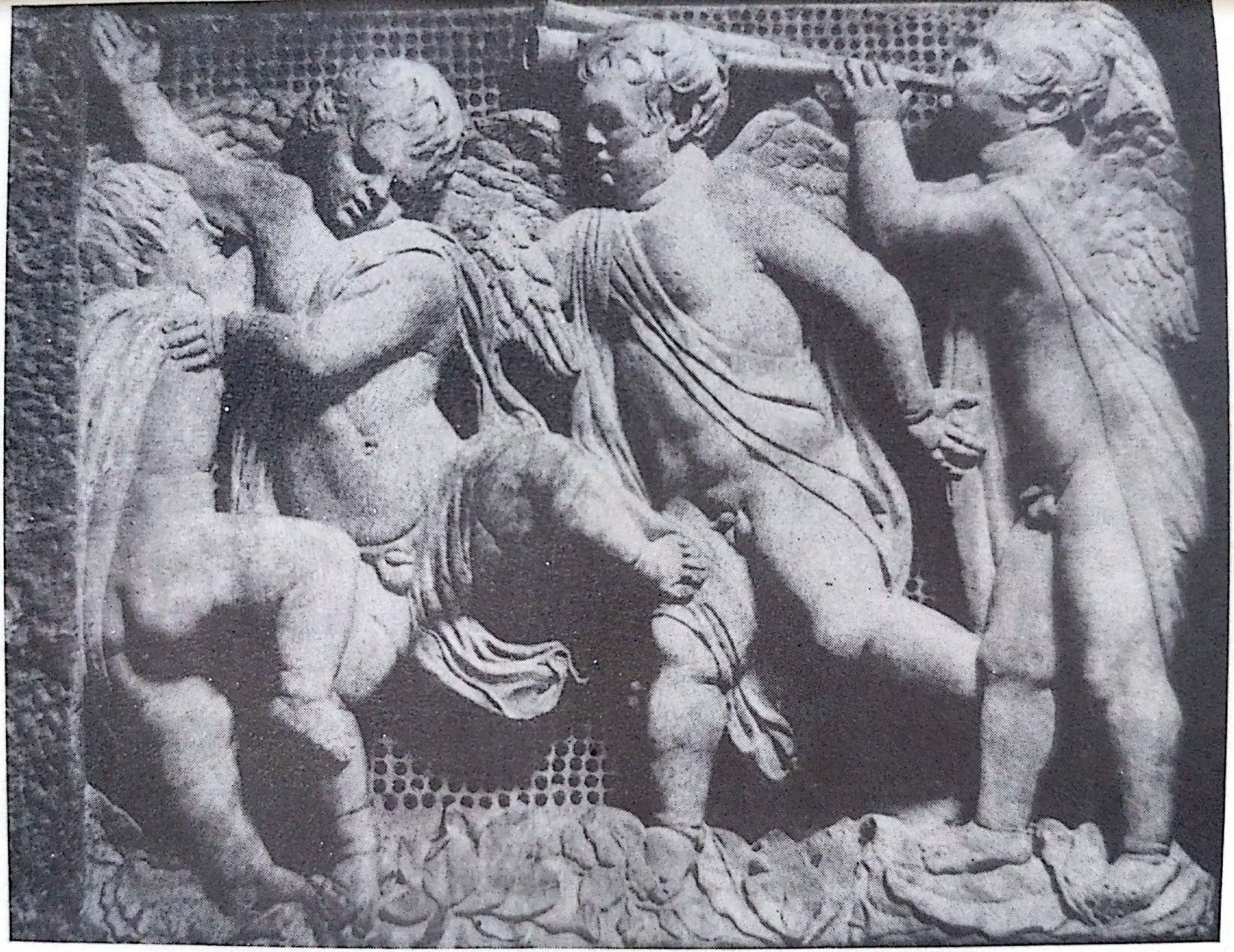
Scanned with OKEN Scanner

18. Donatello: *David*. Florența, Museo Nazionale. Bronz, 158 cm.

→

19. Donatello: *Cantoria*, detaliu. Florența, Museo dell'Opera del Duomo. Marmură.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

20. Tiţian: *Cele trei vîrste ale omului.* Edinburgh, National Gallery of Scotland (împrumutat din Col. ducelui de Sutherland). Ulei pe pînză, 106×182 cm.

21. Tiţian: *Răpirea Europei.* Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. Ulei pe pînză, 178×205 cm.

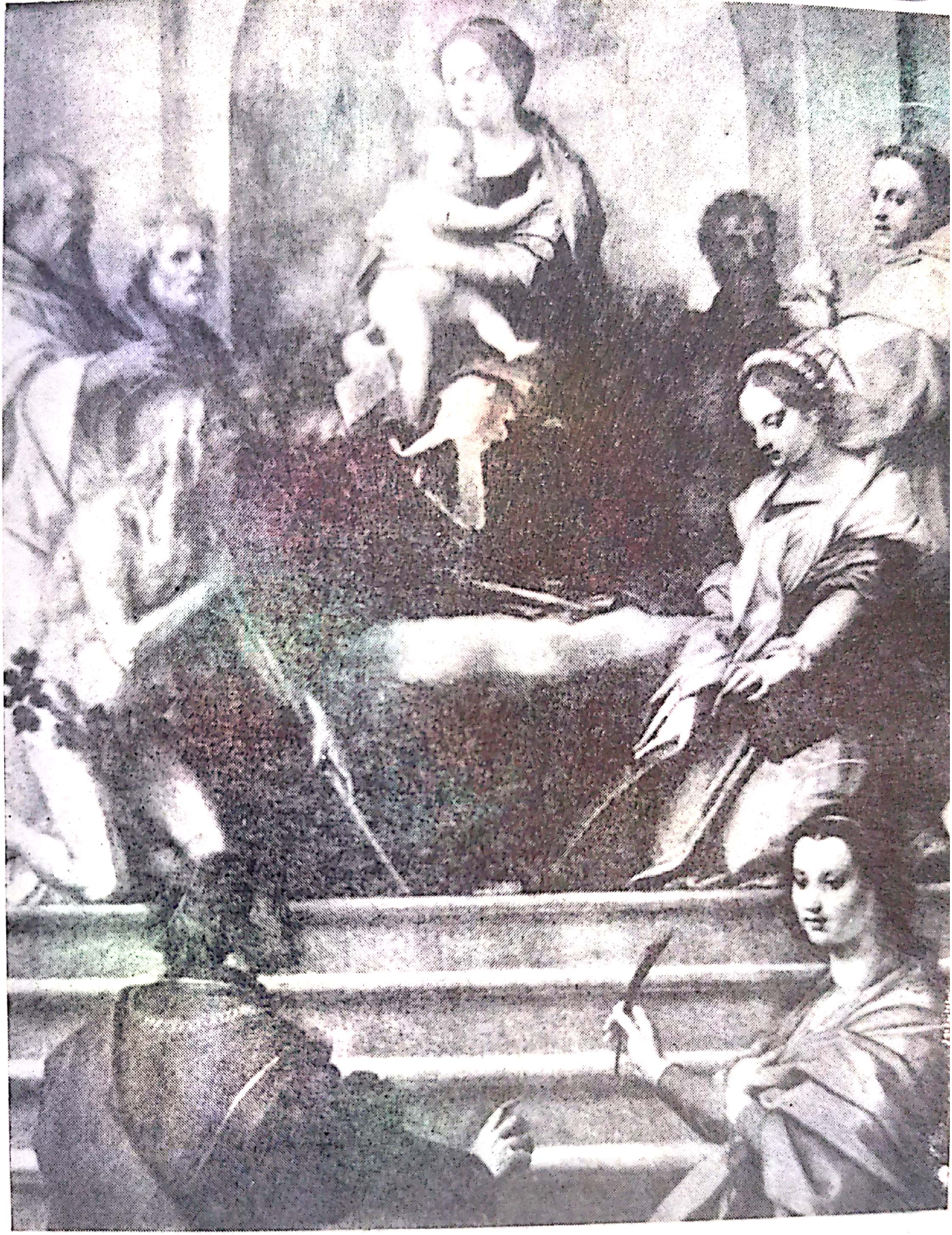
Scanned with OKEN Scanner

22. Bernard Picart: *Portretul lui Roger de Piles.* Boston, Museum of Fine Arts. Gravură, 28,5 × 20,3 cm.

Scanned with OKEN Scanner

23. Rubens: „*Marea*“ *Cădere a damnaților*. München, Alte Pinakothek. Ulei pe lemn, 288 × 225 cm.

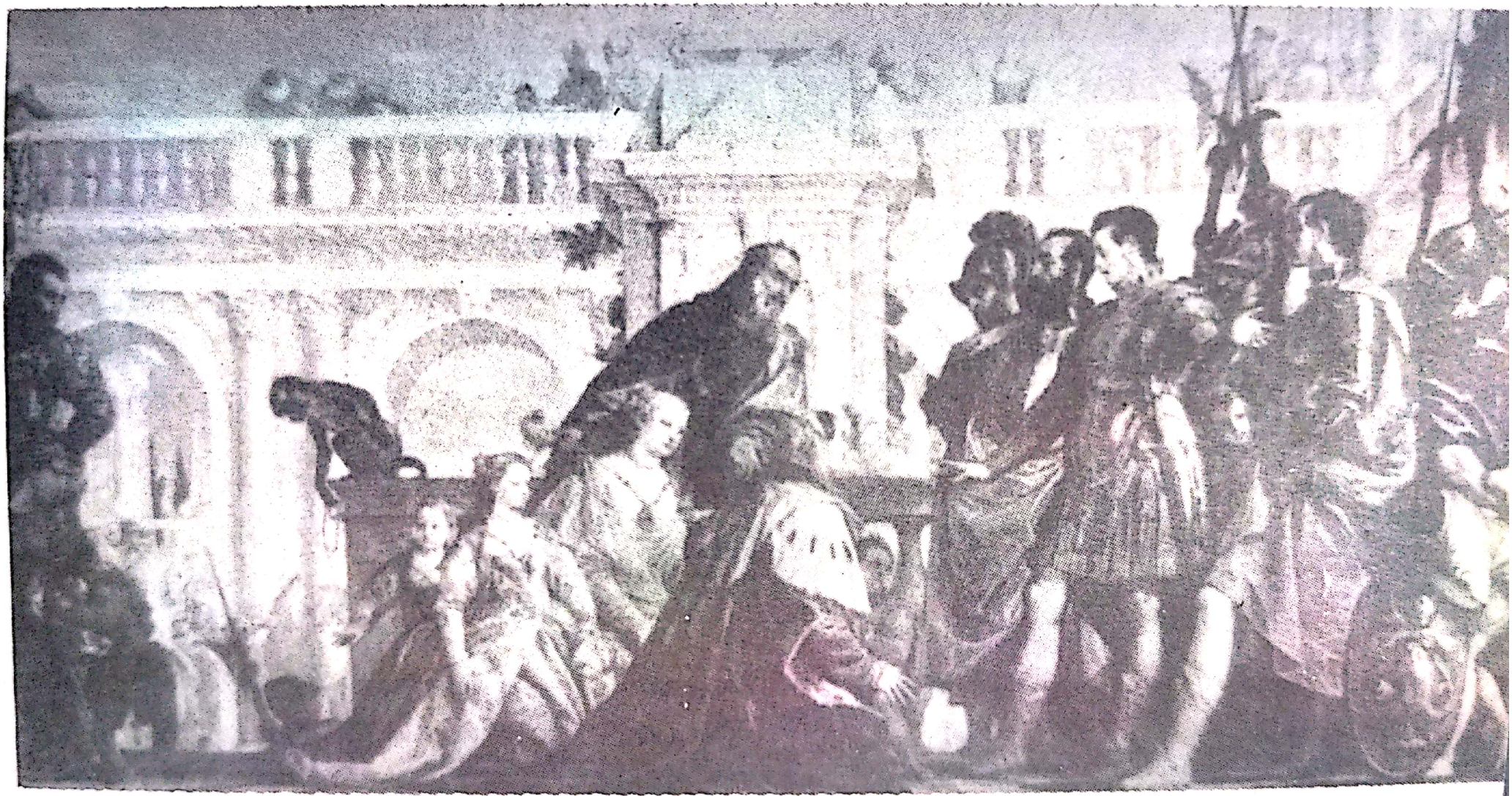
Scanned with OKEN Scanner



24. Andrea del Sarto: *Madonă și sfinți*. Berlin. Staatliche Museen. Ulei pe lemn. 228 × 185 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



26. Veronese: *Alexandru și familia lui Darius*. Londra, National Gallery. Ulei pe pînză, 236,2×474,9 cm.

Scanned with OKEN Scanner

27. Giovanni Bellini: *Sărbătoarea zeilor*, detaliu. Washington, National Gallery of Art (Col. Widener). Ulei pe pînză, 170×188 cm.

Scanned with OKEN Scanner

28. Tintoretto: *Coborîrea de pe cruce.* Veneţia, Academia. Ulei pe pînză, 226 × 292 cm.

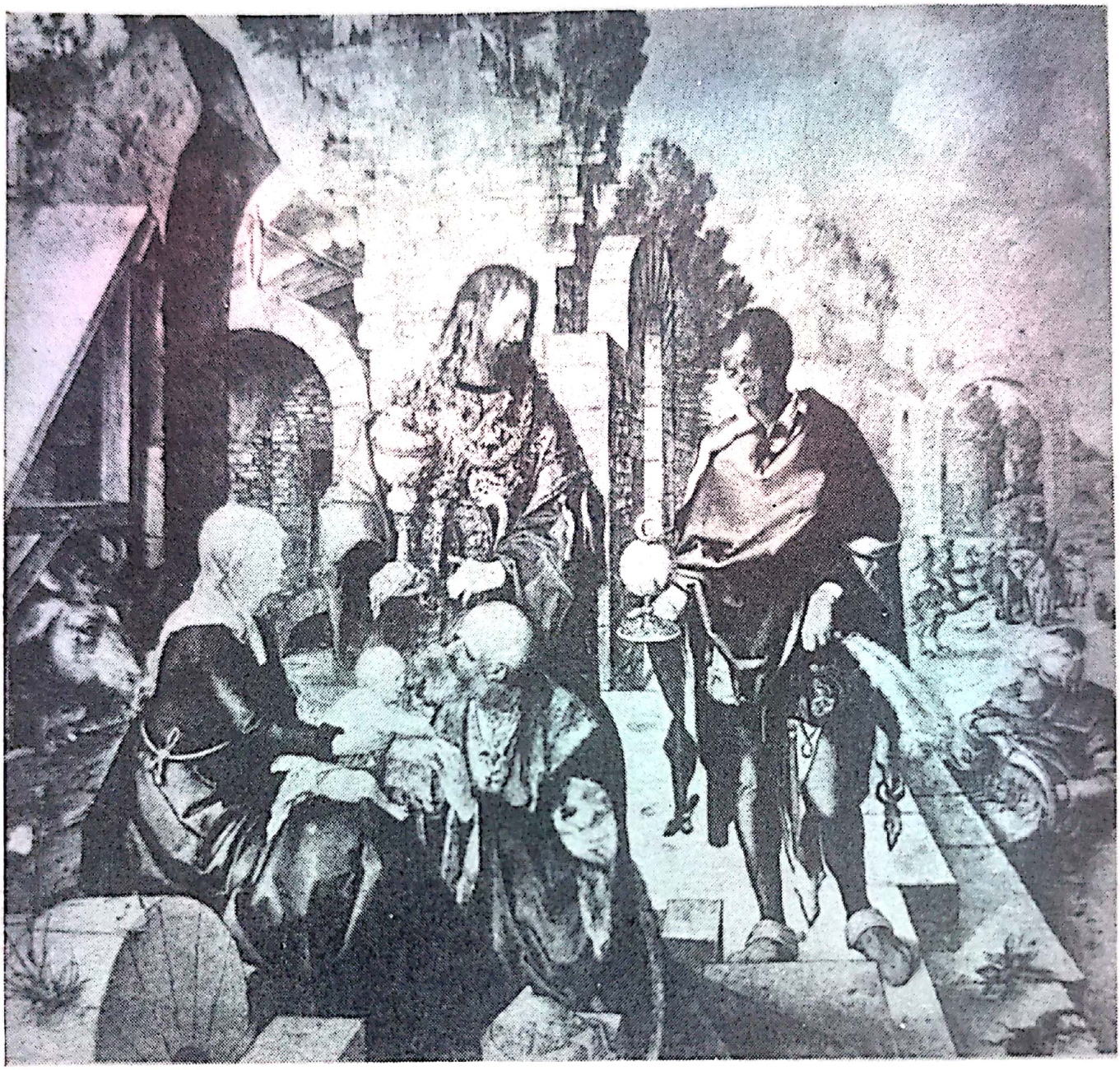
Scanned with OKEN Scanner

29. Parmigianino: *Madona cu Sfinții Ștefan și Ioan Botezătorul.* Dresda, Gemäldegalerie. Ulei pe lemn, 253 × 161 cm.

Scanned with OKEN Scanner

30. Taddeo Zuccaro: *Conversiunea Sfîntului Paul.* Roma, Galleria Doria-Pamphili. Ulei pe pînză, 68 × 47 cm.

Scanned with OKEN Scanner



31. Dürer: *Adorația magilor*. Florența, Uffizi, Ulei pe lemn, 95,5 × 114 cm.

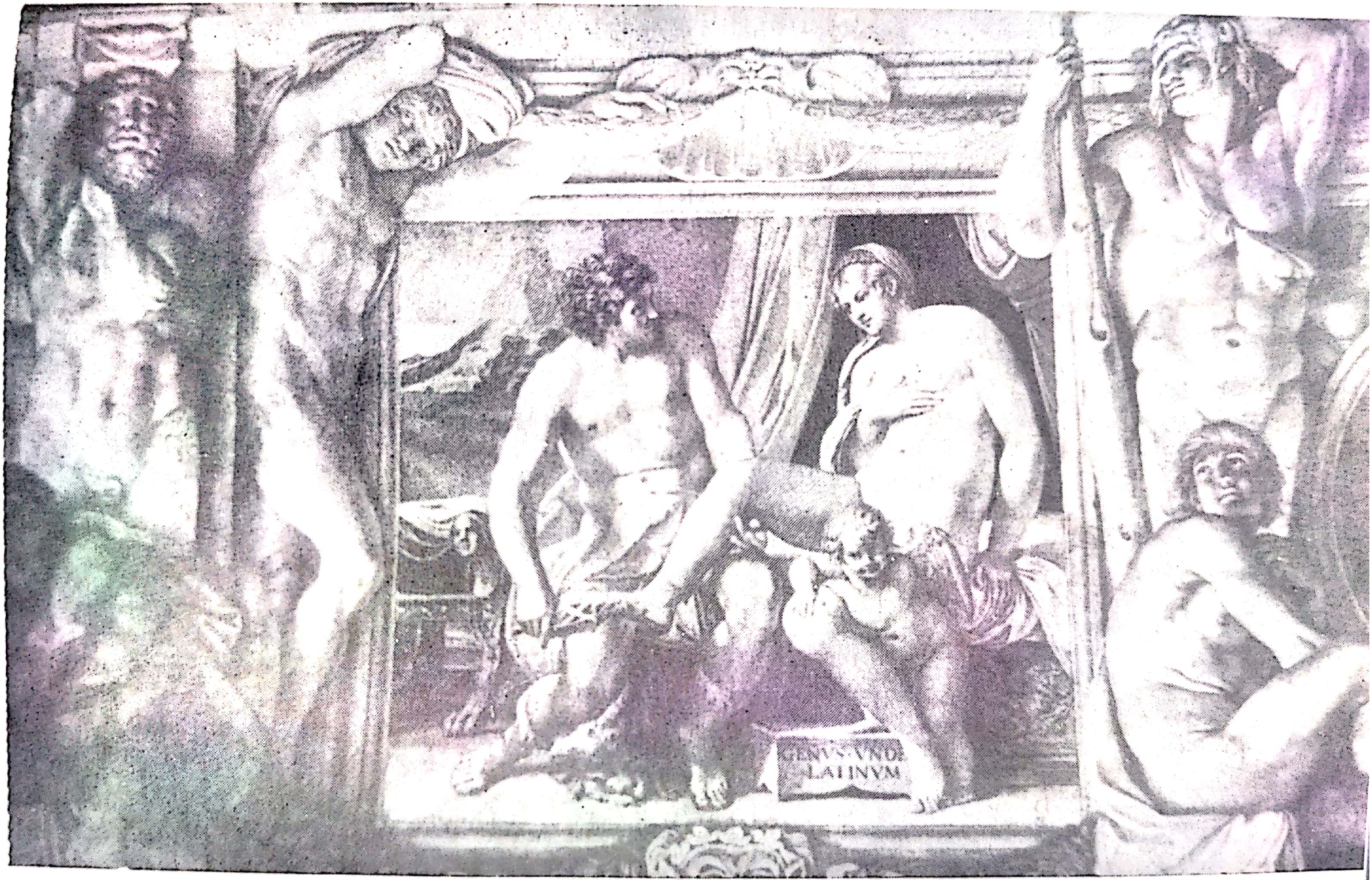
Scanned with OKEN Scanner

32. David Teniers cel Tînăr: *Fumătorii*. Dresda, Gemäldegalerie. Ulei pe pînză, 58,5 × 72,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

33. Rembrandt: *Iacob binecuvîntînd fiii lui Iosif*. Kassel, Staatliche Gemäldegalerie. Ulei pe pînză, 175 × 210 cm.

Scanned with OKEN Scanner



34. Annibale și Agostino Carracci: *Anchise și Venus*. Roma, Pallazzo Farnese. Frescă.

Scanned with OKEN Scanner

35. Caravaggio: *Trișorul*. Fost la Roma, Col. Sciarra. Ulei pe pînză.

36. Eustache Le Sueur: *Moartea Sfîntului Bruno*. Paris, Luvru. Ulei pe pînză, 190×130 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

37. Charles Le Brun: *Moartea lui Meleagru*. Paris, Luvru. Ulei pe pînză, 305 × 485 cm.
←

38. Joshua Reynolds: *Autoportret*. Londra, Royal Academy. Ulei pe lemn, 127 × 101,6 cm.

Scanned with OKEN Scanner

39. Gabriel Metsu: *Negustoreasa de păsări*. Dresda. Gemäldegalerie. Ulei pe lemn, 60,5 × 45 cm.

Scanned with OKEN Scanner

40. Emanuel de Witte: *Interior de biserică*. Col. John G. Johnson, Philadelphia. Ulei pe lemn, 45,9 × 34,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

41. Frans Hals: *Malle Babbe*. Berlin, Staatliche Museen. Ulei pe pînză, 75×64 cm.

42. Frans Hals: *Portretul lui Tyman Oosdorp*. Berlin, Staatliche Museen. Ulei pe pînză, 89×70 cm.

Scanned with OKEN Scanner

43. Rembrandt: *Felița dormind.* Londra, British Museum. Desen în pensulă, 24,5 × 20,3 cm.

44. Rembrandt: *Cerșetor.* Berlin, Staatliche Museen. Cretă neagră, 17,1 × 7,6 cm.

Scanned with OKEN Scanner

45. Jan Steen: *După beție.* Amsterdam, Rijksmuseum.
Ulei pe lemn, 52,5 × 64 cm.

Scanned with OKEN Scanner

46. Jan Steen: *Lumea cu fundu-n sus.* Viena, Kunsthistorisches Museum. Ulei pe pînză, 105 × 145 cm.

Scanned with OKEN Scanner

47. Rembrandt: *Sfînta Familie.* Leningrad, Ermitaj.
Ulei pe pînză, 117 × 91 cm.

→ Rembrandt, *Sfînta familie în atelierul unui tîmplar*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

48. Poussin: *Triumful lui Neptun și al Amphitritei*. Philadelphia Museum of Art (Col. George W. Elkins). Ulei pe pînză, 108 × 146,5 cm.

49. Bartholomeus van der Helst: *Compania căpitanului Bicker*. Amsterdam, Rijksmuseum. Ulei pe pînză, 235 × 750 cm.

Scanned with OKEN Scanner

50. Rembrandt: *Rondul de noapte*. Amsterdam, Rijksmuseum. Ulei pe pînză, 359 × 438 cm.

Scanned with OKEN Scanner

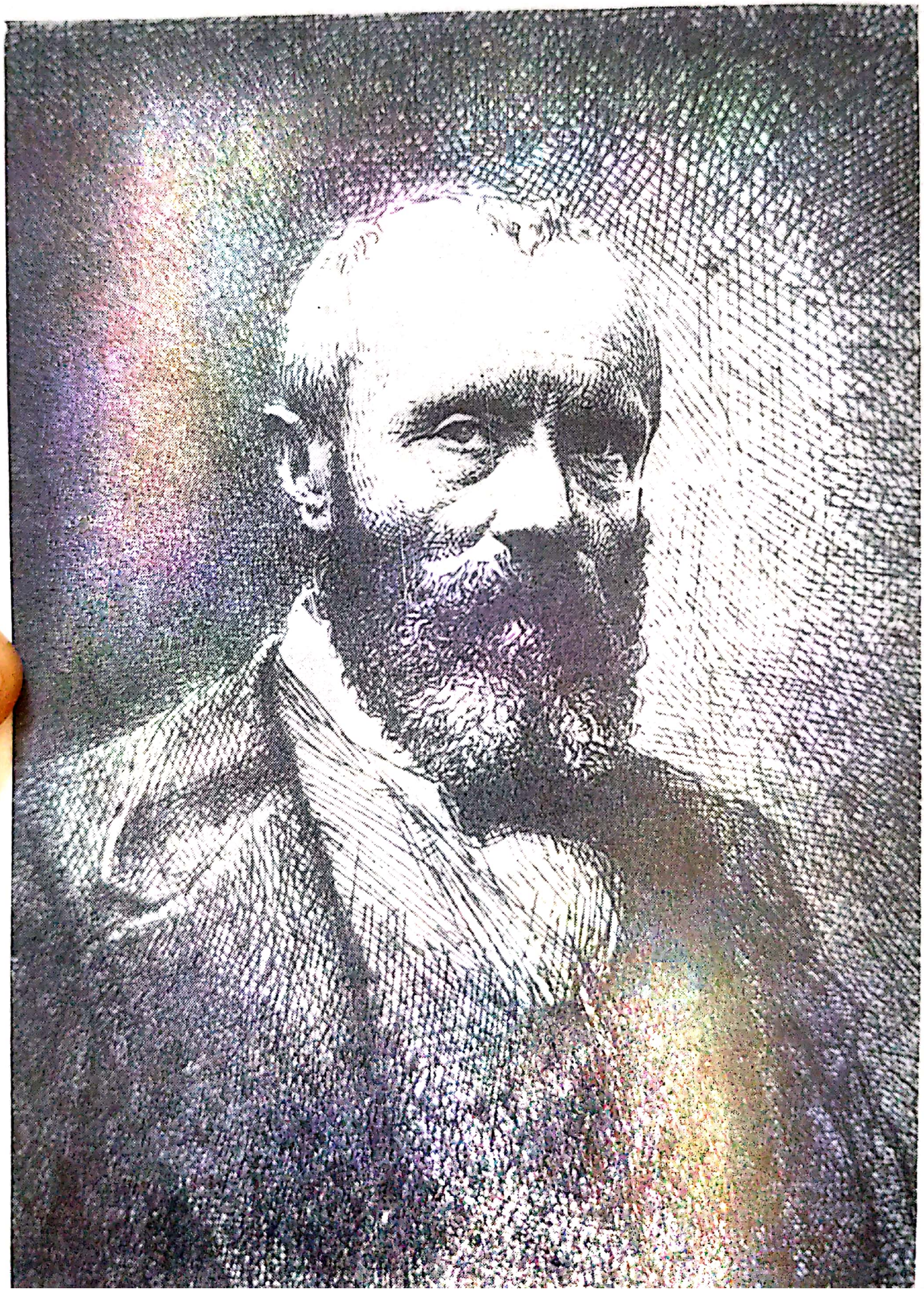
51. Gainsborough: *Doamna Robinson („Perdita“)*. Londra, Colecţia Wallace. Ulei pe pînză, 228 × 148 cm.

Scanned with OKEN Scanner

52. Gainsborough: *Peisaj cu un pod.* Washington, National Gallery of Art (Col. Andrew W. Mellon). Ulei pe pînză, 113 × 138 cm.

Scanned with OKEN Scanner

53. Leopold Flameng: *Portretul lui Thoré-Bürger*. Gravură. New York Public Library.



Scanned with OKEN Scanner

54. Rembrandt: *Hendrickje Stoffels.* München, Alte Pinakothek. Ulei pe lemn, 72,5 × 51,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

55. Rubens: Susanne Fourment (*„Le Chapeau de paille“*). Londra, National Gallery. Ulei pe lemn, 77 × 53 cm.

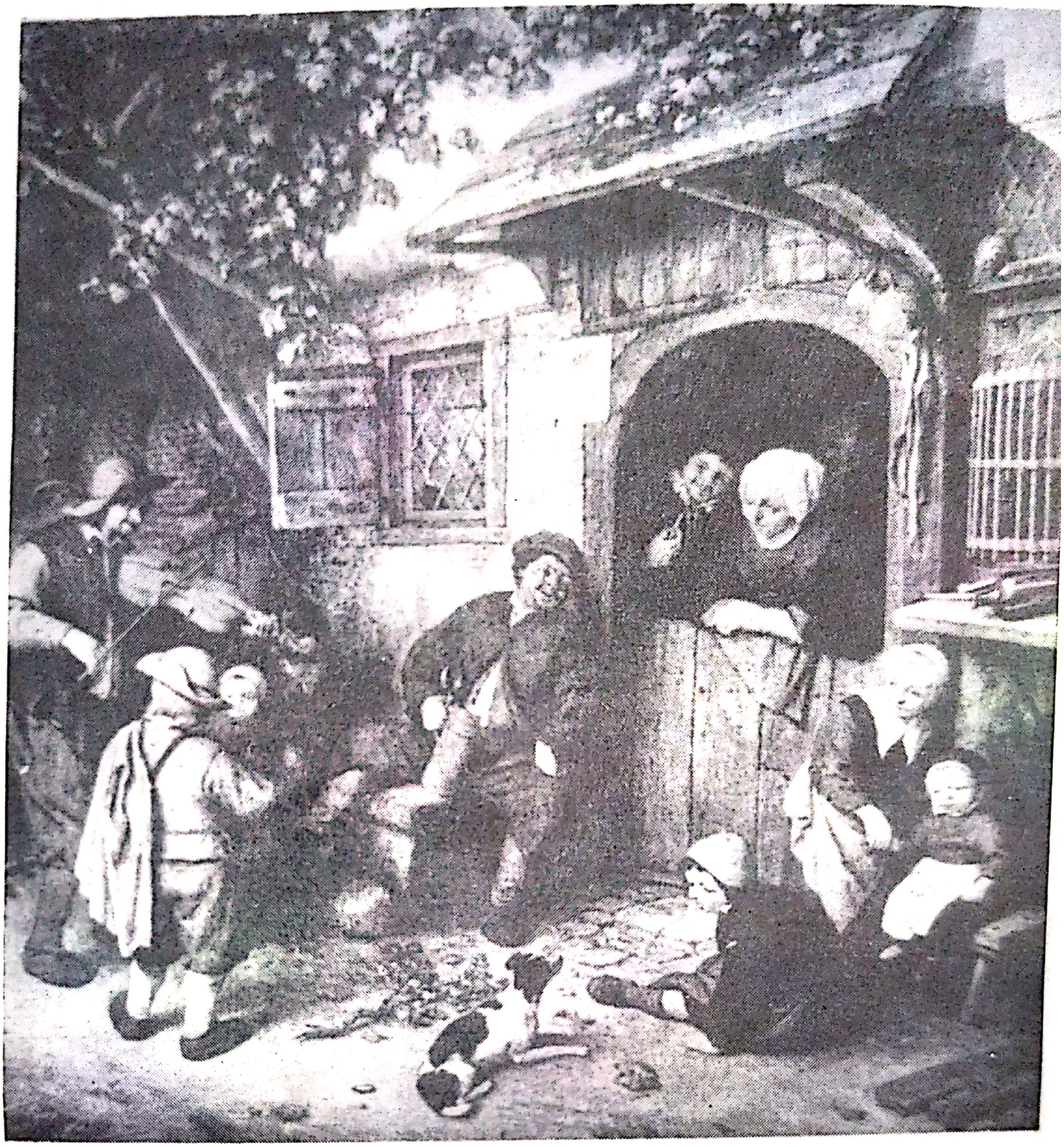
Scanned with OKEN Scanner

56. Rembrandt: *Autoportret*. Karlsruhe, Kunsthalle.
Ulei pe lemn, 69 × 56 cm.

Scanned with OKEN Scanner

57. Gerard Dou: *Autoportret*. New York, Metropolitan Museum of Art (donat prin testament de Benjamin Altman, 1913). Ulei pe lemn, 48,8 × 39 cm.

Scanned with OKEN Scanner



58. Adriaen van Ostade: *Scripcarul satului*. Haga, Mauritshuis, Ulei pe lemn, 45 × 42 cm.

Scanned with OKEN Scanner

59. Willem van de Velde cel Tînăr: *Scenă la malul mării*. Londra, National Gallery. Ulei pe pînză, 63 × 71 cm.

Scanned with OKEN Scanner

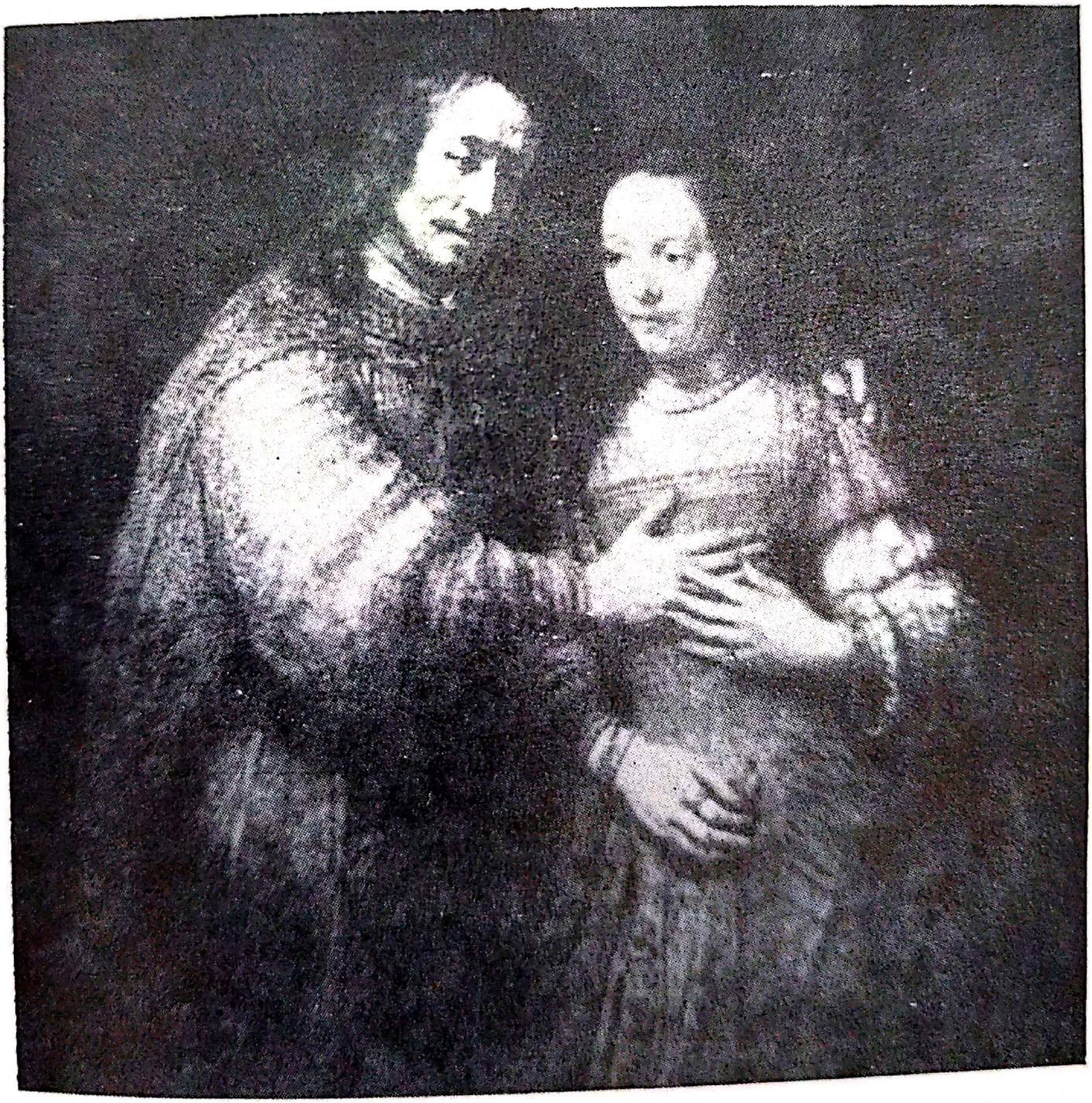
60. Bartholomeus van der Helst: *Banchetul Gărzii civile*. Amsterdam, Rijksmuseum. Ulei pe pînză, 232 × 547 cm.

Scanned with OKEN Scanner

61. Rembrandt: *Lecția de anatomie a D-rului Tulp*. Haga, Mauritshuis. Ulei pe pînză, 162,5 × 216,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

62. Rembrandt: *Logodnica evreică*. Amsterdam, Rijksmuseum. Ulei pe pînză, 121,5 × 166,5 cm.



Scanned with OKEN Scanner

63. Rembrandt: *Portretul lui Jan Six.* Amsterdam, Colecţia Six. Ulei pe pînză, 112 × 102 cm.

64. Frans Hals: *Ofiţeri din compania Sf. Gheorghe, 1639.* Haarlem, Muzeul Frans Hals. Ulei pe pînză, 218 × 421 cm.

Scanned with OKEN Scanner

65. Vermeer: *Vedere din Delft*. Haga. Mauritshuis.
Ulei pe pînză, 98 × 117 cm.

Scanned with OKEN Scanner

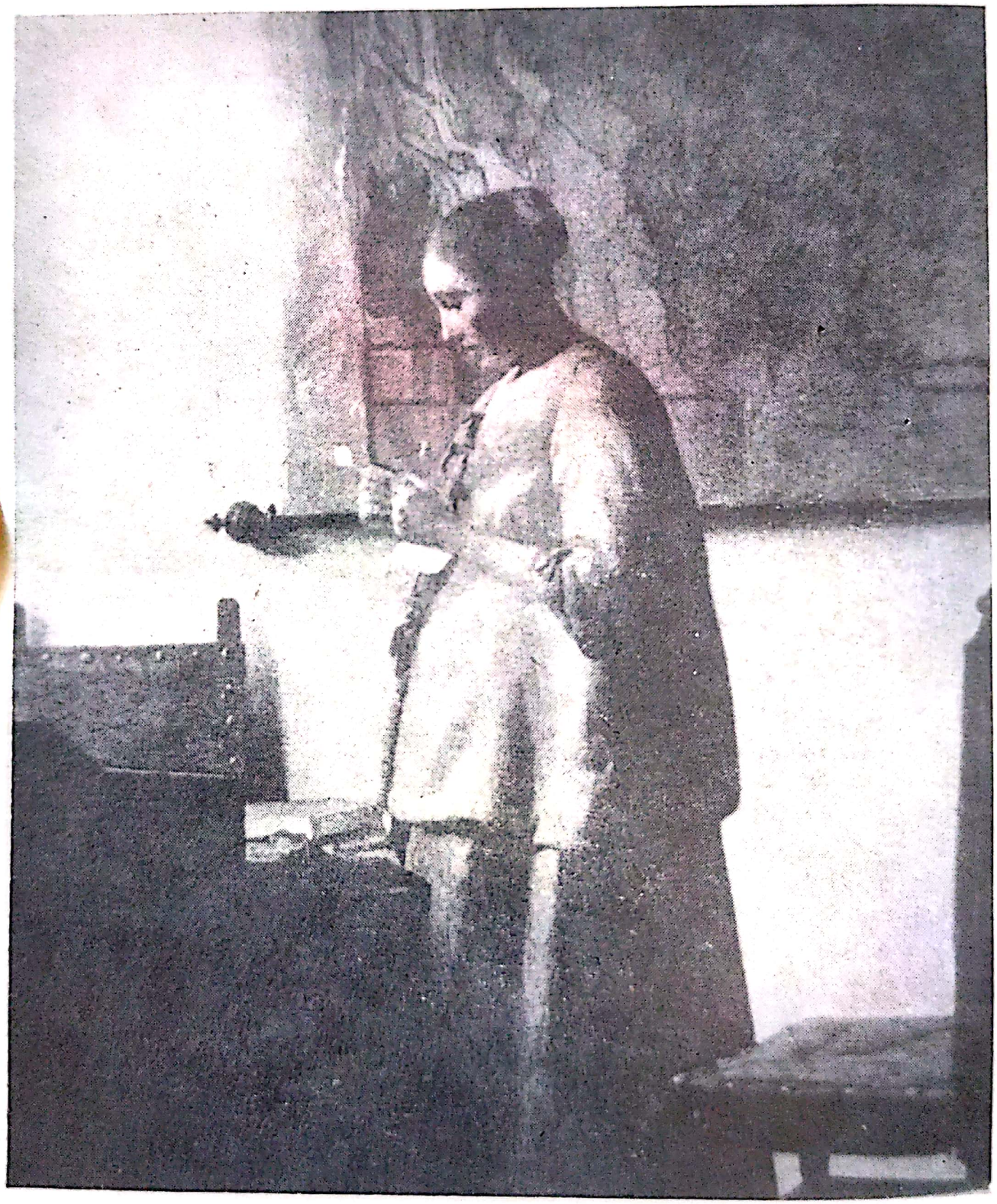
66. Vermeer: *Stradă din Delft.* Amsterdam, Rijksmuseum. Ulei pe pînză, 53 × 43 cm.

Scanned with OKEN Scanner

67. Vermeer: *Lăptăreasa*. Amsterdam, *Rijksmuseum*.
Ulei pe pînză, 45,5 × 41 cm.

Scanned with OKEN Scanner

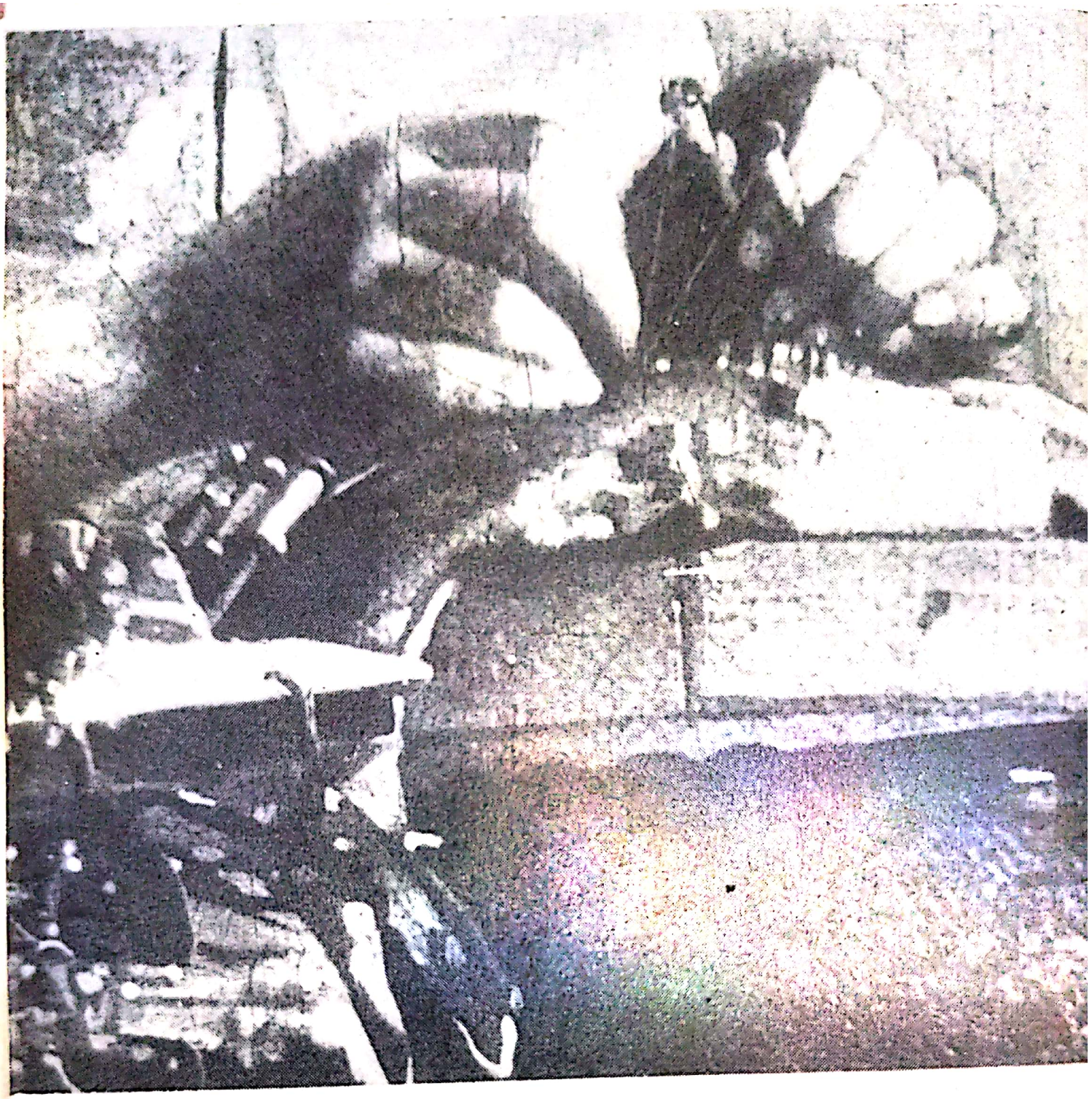
68. Vermeer. *Femeie cilind o scrisoare.* Amsterdam, Rijksmuseum. 49,5 × 40 cm.



Scanned with OKEN Scanner

69. Vermeer: *Dantelăreasa*, Paris, Luvru. Ulei pe pînză, 24×21 cm.

Scanned with OKEN Scanner



70. Vermeer: *Dantelăreasa*, detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

71. Vermeer: *Fata cu peşitorul.* Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museu m. Ulei pe pînză, 78 × 67,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

72. Vermeer: *La mijlociloare*. Dresda, Gemäldegalerie.
Ulei pe pînză, 143 × 130 cm.

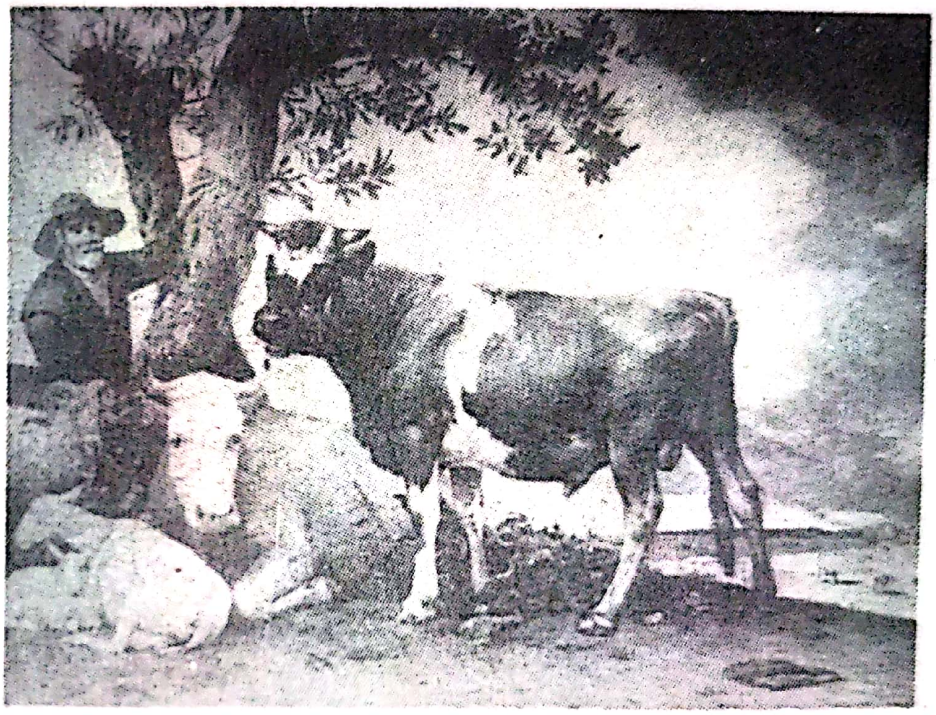
Scanned with OKEN Scanner

37. Vermeer: *La mijlocitoare*, detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

74. Paulus Potter: *Viteluşul*. Haga, Mauritshuis. Ulei pe pînză, 238 × 345 cm.



75. Paulus Potter: *Peisaj cu vite şi scăldători*. Haga, Mauritshuis. Ulei pe lemn, 44 × 61,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

76. Jan van der Heyden: *Vedere din Amsterdam*. Londra, Col. John Roberts. Ulei pe lemn, 51 × 49,5 cm.

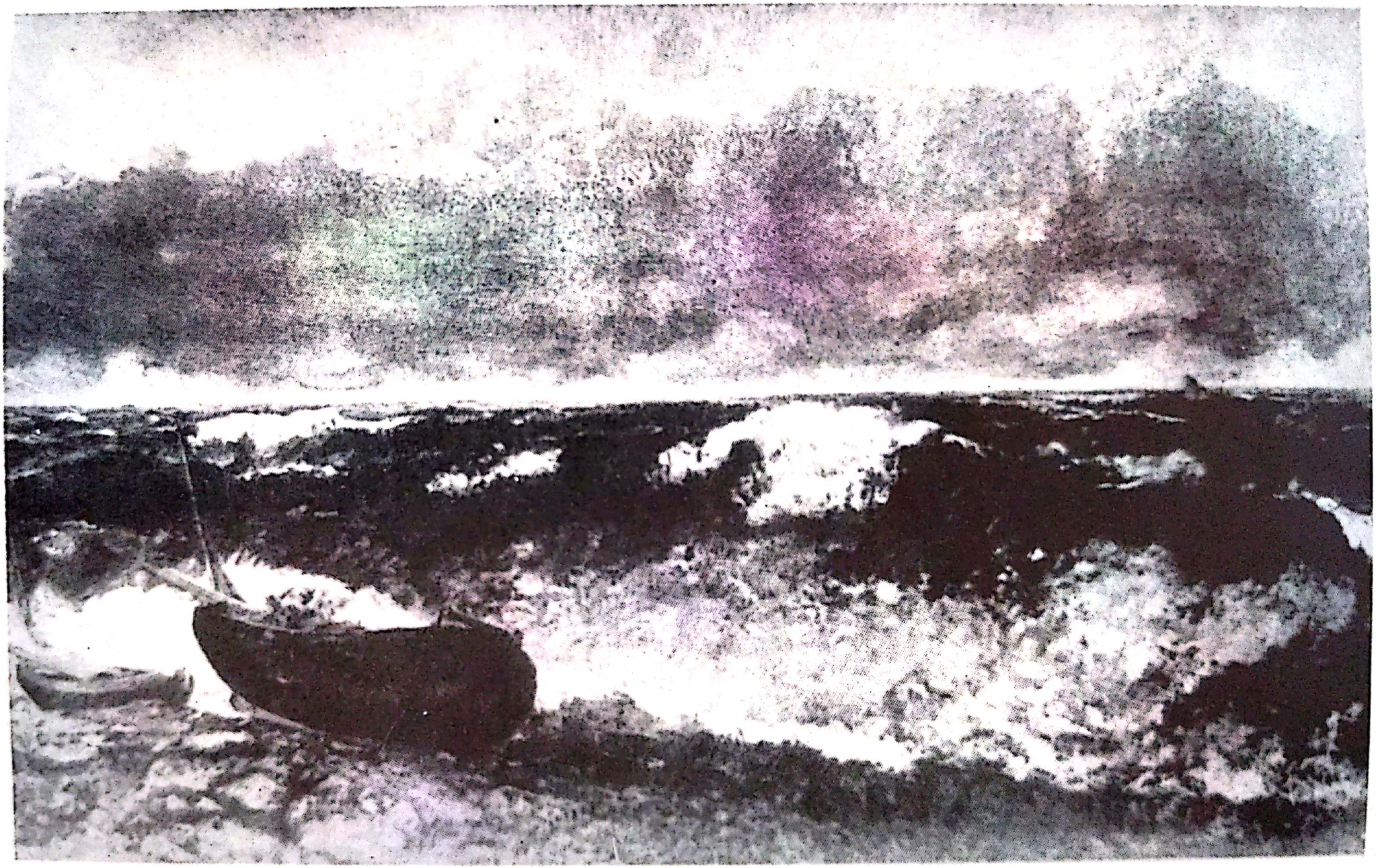
Scanned with OKEN Scanner

77. Adriaen van de Werff: *Bărbat în haină căptușită, 1685.* Londra, National Gallery. Ulei pe pînză, 47,3 × 38,3 cm.

Scanned with OKEN Scanner

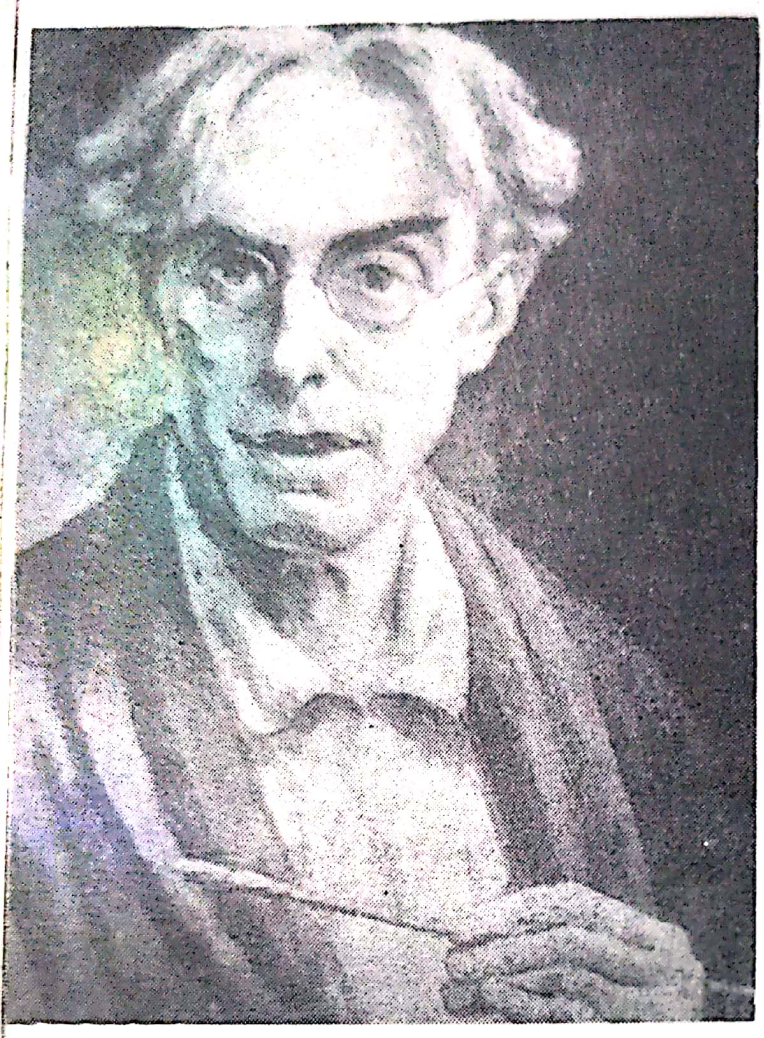
78. Millet: *Culegătorii de spice*. Paris, Luvru. Ulei pe pînză, 83,5 × 111 cm.

Scanned with OKEN Scanner



79. Courbet: *Furtună pe mare*. Paris, Luvru. Ulei pe pînză, 117 × 160 cm.

Scanned with OKEN Scanner



80. Roger Fry: *Autoportret.* Col. particulară.

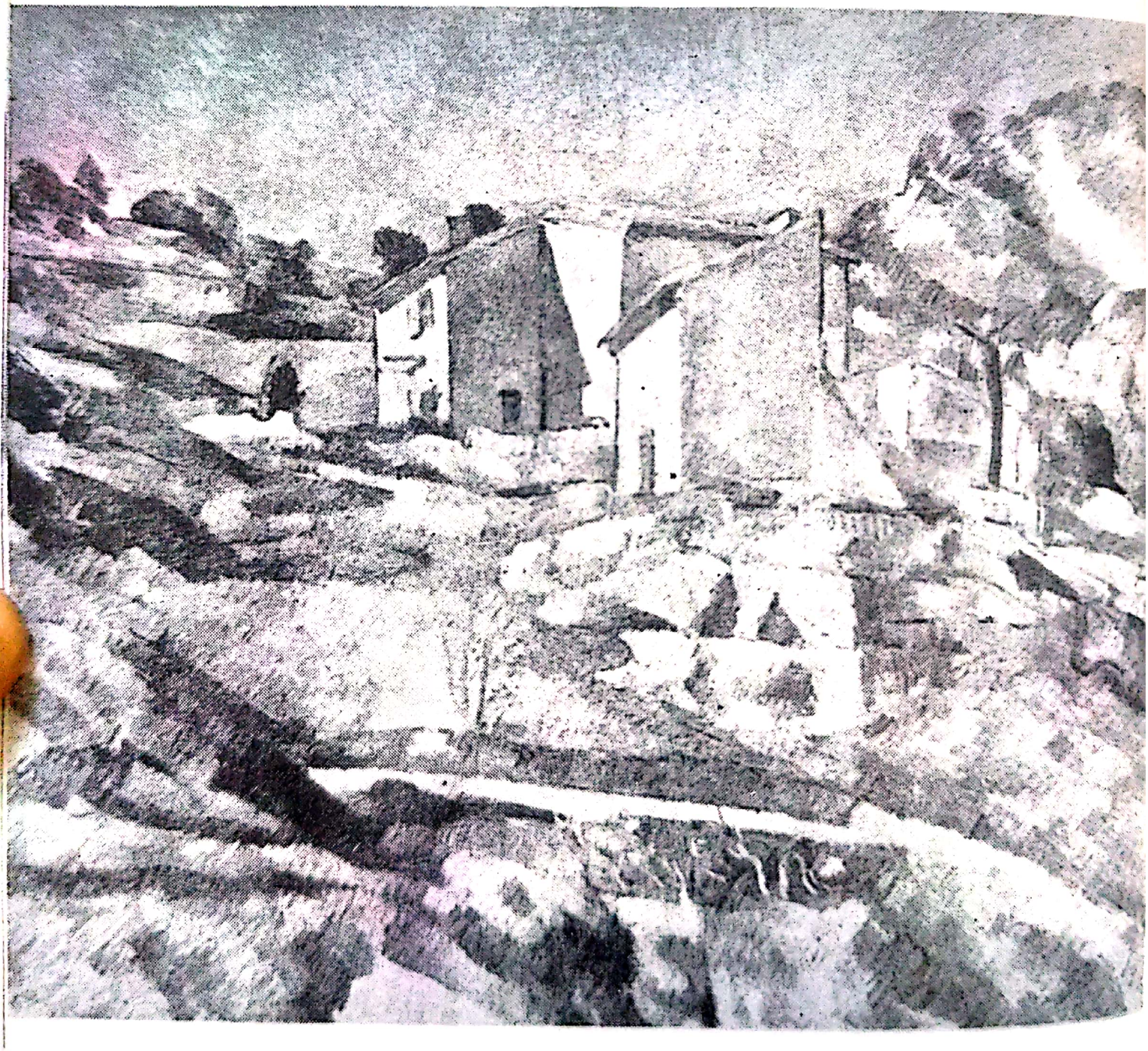
81. Cézanne: *Portretul unui avocat.* Înainte — la Paris, Col. Lecomte. Ulei pe pînză, 62 × 52 cm.

Scanned with OKEN Scanner

82. Cézanne: *Compotieră, pahar și mere.* Înainte — la Paris, Col. Lecomte. Ulei pe pînză, 46 × 55 cm.

Scanned with OKEN Scanner

83 Cézanne: *Casă din Provența*. Col. Dl. și D-na Paul Mellon. Ulei pe pînză, 65 × 81 cm.



Scanned with OKEN Scanner

Cézanne, *Casa lui Jourdan*, Basel, Kunstmuseum

Scanned with OKEN Scanner

84. Cézanne: *Casă și pomi*. New York, Museum of Modern Art. Acuarelă, 27,3 × 43,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

85. Cézanne: *Jucătorii de cărți*. Londra, Courtauld Institute of Art. Ulei pe pînză, 58 × 69 cm.

Scanned with OKEN Scanner

86. Cézanne: *Reflexe în apă*. Înainte — la New York, Col. Marius de Zayas; actualmente Col. Paul Rosenberg. Ulei pe pînză, 65 × 92 cm.

87. Sculptură grecească, sec. V î.e.n.: *Niobida*. Roma, Museo Nazionale delle Terme. Marmură, 149 cm. →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

88. Artă neagră. Două statuete de lemn din Gabon, Africa de vest.

Scanned with OKEN Scanner

89. Sculpturi chinezești în bronz, dinastia Chou: (a) Vas cu mînere în formă de elefant. Londra, British Museum. (b) Vas ornat cu diamante. Paris, Col. D-na Wannieck.

90. Sculptură greceas-că, sec. V î.e.n.: *Heracle în grajdurile lui Augias.* Metopă, templul lui Zeus din Olimpia.

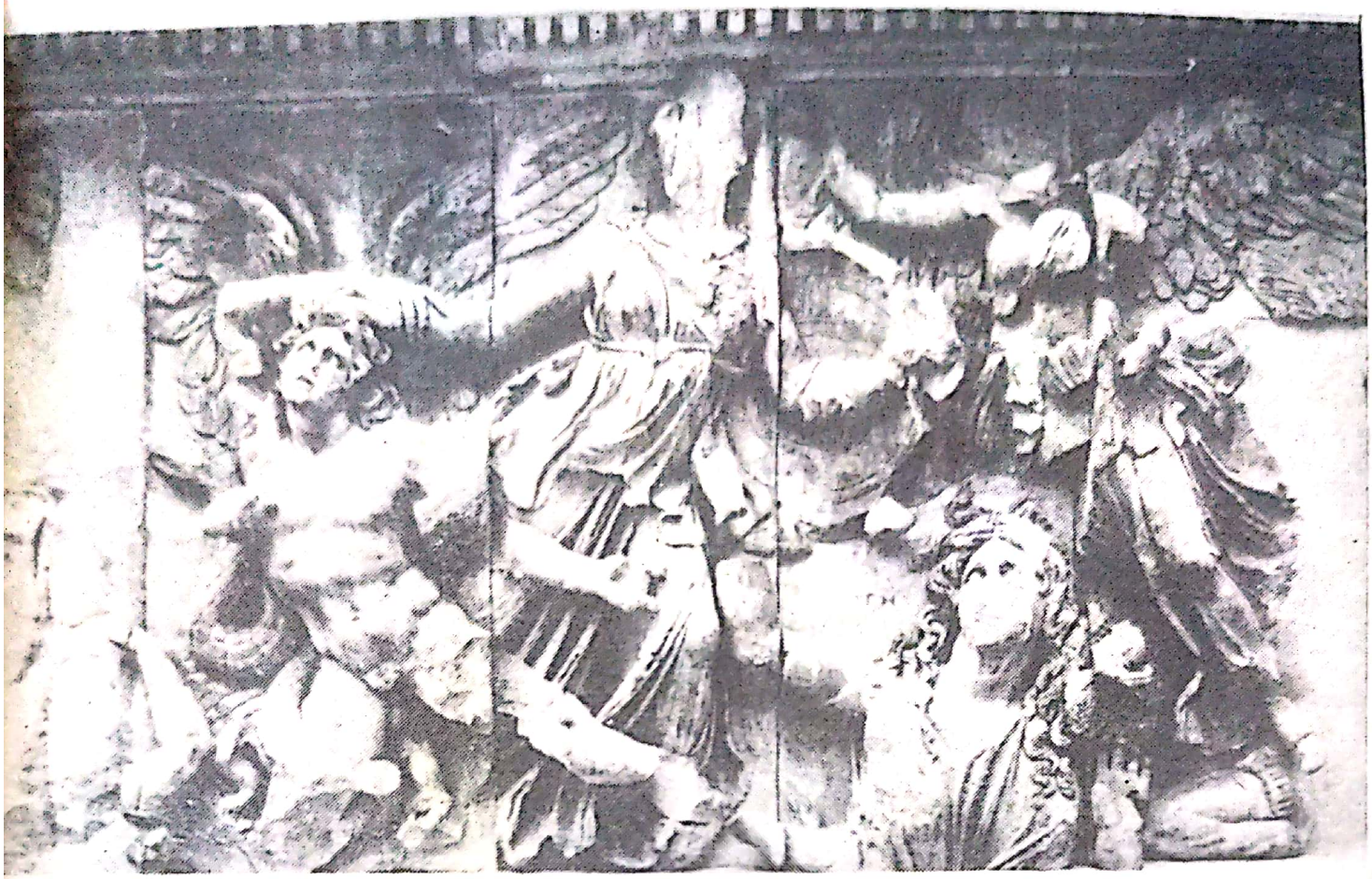
Scanned with OKEN Scanner

91. Sculptură greacească, sec. VI i.e.n.: *Hera din Samos*. Paris, Luvru. Marmură, 195,6 cm.

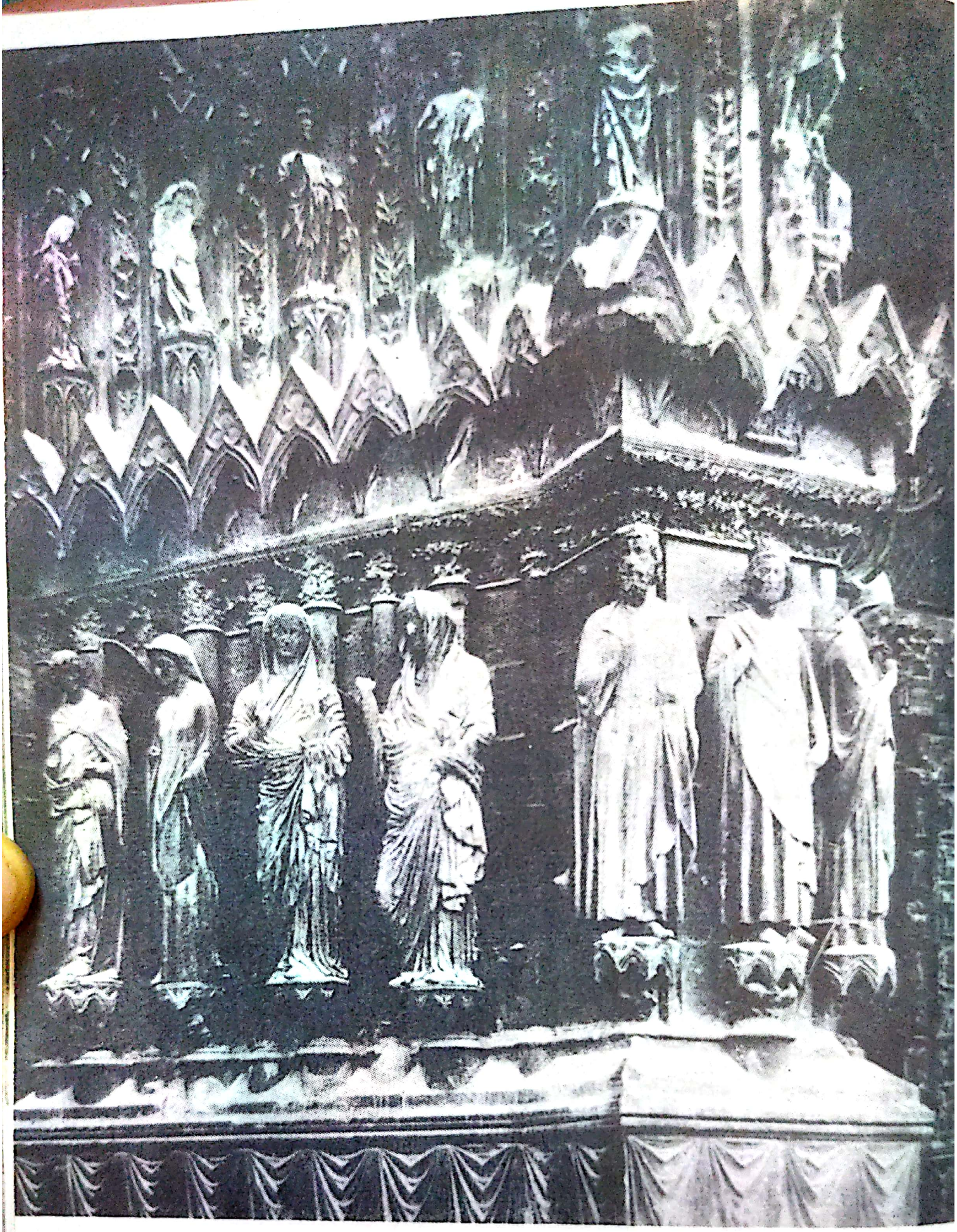
92. Sculptură greacească, perioada helenistică: *Grup statuar cu Atena*. Detaliu, altarul de la Pergam, Berlin, Pergamon (Staatliche Museen).

93. Catedrala din Chartres, portalul vestic central, timpanul: *Cristos în toată strălucirea*.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



94. Catedrala din Reims, portalul central vestic: *Bunavestire și ispășirea.*

Scanned with OKEN Scanner

95. Martin Schongauer: *Cap de oriental.* Copenhaga, Muzeul regal de arte frumoase. Peniță, 13,1 × 9,6 cm.

Scanned with OKEN Scanner

96. Școala lui Schongauer: *Cap de oriental.* Basel, Kunstsammlungen. Peniță, 15,8 × 11,1 cm.

Scanned with OKEN Scanner

97. Schongauer: *Madona cu pruncul pe un mal înverzit.* Berlin, Staatliche Museen, Peniță, 22,7 × 15,9 cm.

Scanned with OKEN Scanner

98. Şcoala lui Schongauer: *Sfîntă cu o carte*. Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut. Peniță. 13,7 × 12,4 cm.

Scanned with OKEN Scanner

99. Leonardo da Vinci: *Studiu de falduri*. Paris, Luvru. Desen în pensulă pe bumbac, ton de alb, 25,3 × 22,8 cm.

100. Lorenzo di Credi: *Studiu de falduri*. Paris, Col. Frits Lugt, Institut Néerlandais. Desen în pensulă pe hîrtie, 22,2 × 17,7 cm.

Scanned with OKEN Scanner

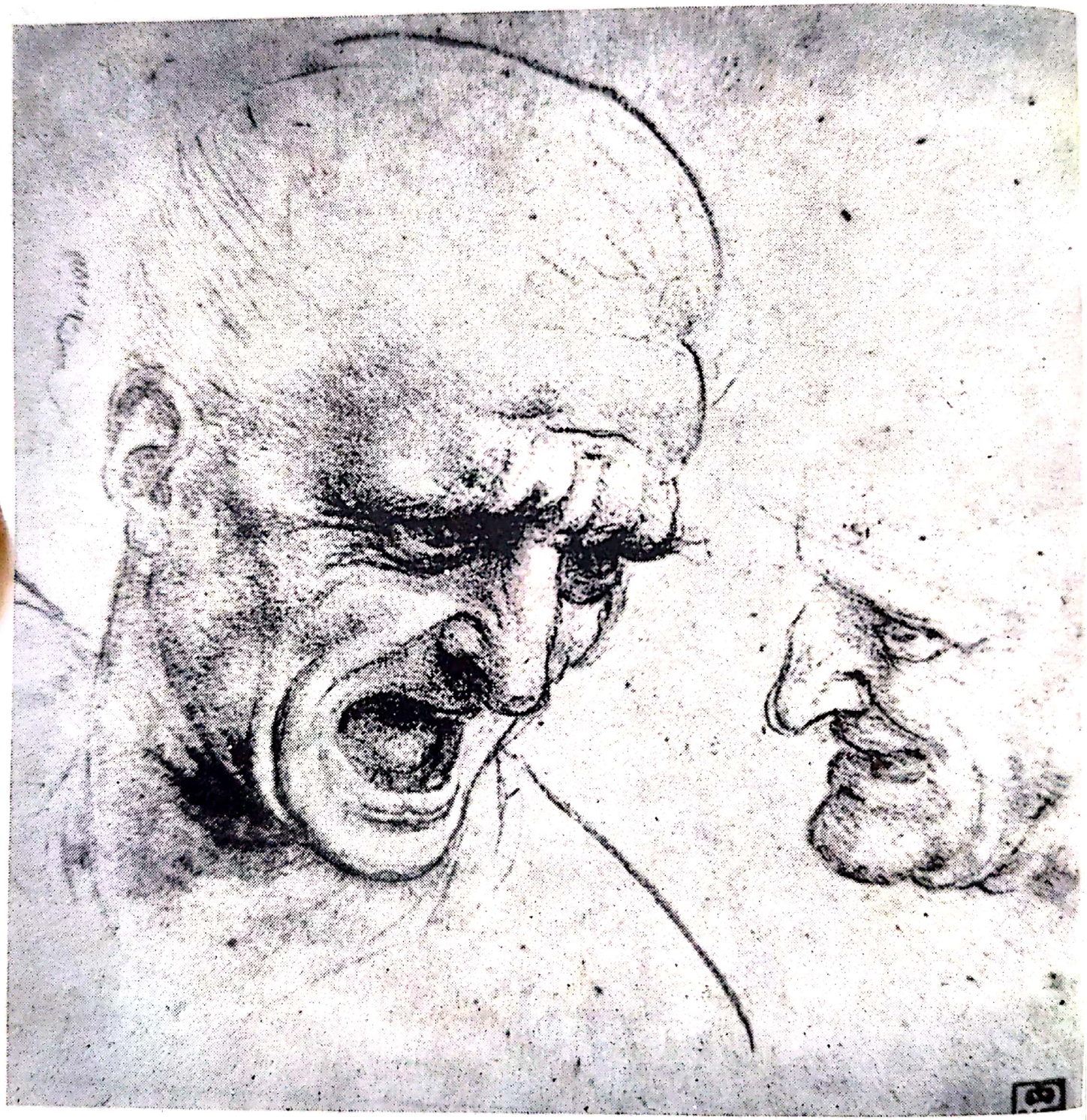
101. Leonardo da Vinci: *Studiu pentru îngerul din tabloul „Fecioara pe stînci“*. Torino, Biblioteca Reale. Creion cu vîrf de argint, 18,2×15,9 cm.

102. Şcoala lui Leonardo da Vinci: *Portretul unei tinere*. Milano, Ambrosiana. Creion cu vîrf de argint, 24×17 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

103. Leonardo da Vinci: *Studiu pentru tabloul „Bătălia de la Anghiari“*. Budapesta, Muzeul de arte frumoase. Cretă neagră, 19,2 × 18,8 cm.



Scanned with OKEN Scanner

104. Şcoala lui Leonardo da Vinci: *Cap de bătrîn*. Florenţa, Uffizi. Creion cu vîrf de argint, 15,1 × 11,4 cm.

Scanned with OKEN Scanner

105. Rafael: *Pentru războinici*. Oxford, Ashmolean Museum. Peniță, 27,1 × 21,6 cm.

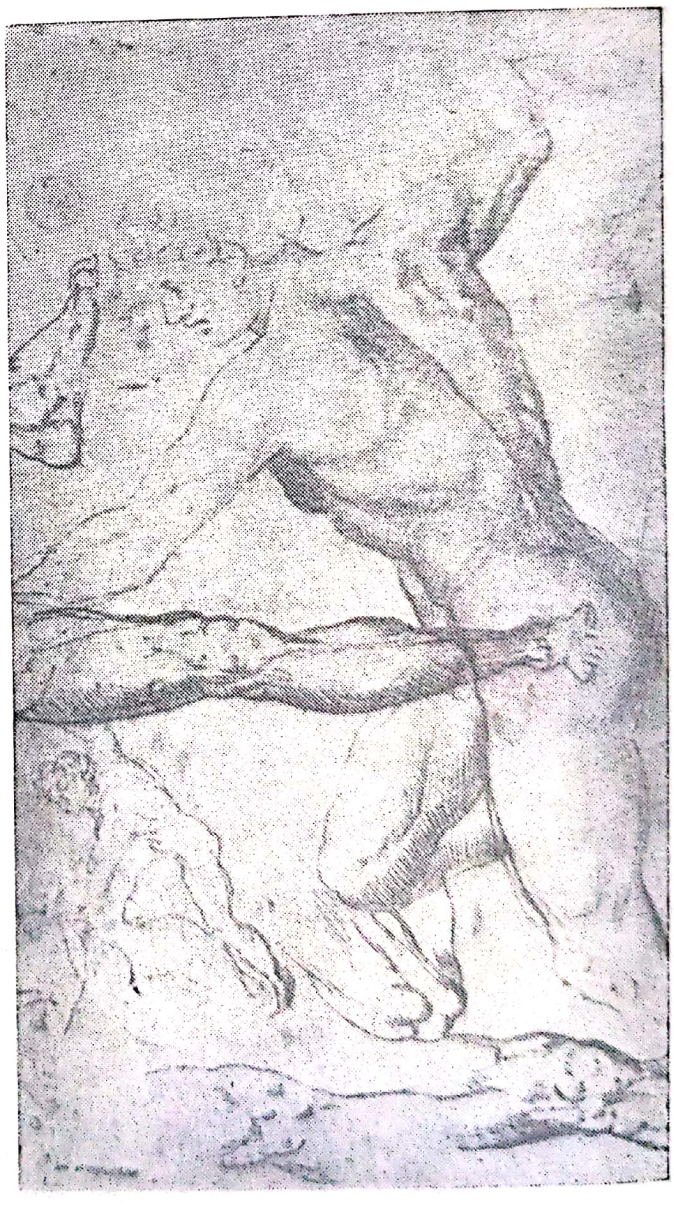
→

106. Școala lui Rafael: *Trei tineri goi și un copil*. Veneția, Accademia. Peniță, 23 × 16,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

107. Rafael: *Studiu pentru tabloul „Şcoala din Atena“*. Oxford, Ashmolean Museum, Cretă roşie peste creion cu vîrf de plumb, 37,9 × 28,1 cm.

108. Şcoala lui Rafael: *Nuduri de bărbaţi în acţiune, şi Alte studii*. Budapesta, Muzeul de arte frumoase. Peniţă, 25,4 × 14,8 cm.



Scanned with OKEN Scanner

109. Rafael: *Cap de muză*. Studiu pentru tabloul *Parnas*. Penheale, Col. Cpt. Norman Colville. Cretă neagră, 30,4 × 22,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

110. Școala lui Rafael: *Cap de femeie*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum (donat prin testament de Charles A. Loeser). Cretă neagră, 18,8 × 14 cm.

Scanned with OKEN Scanner

111. Rafael: *Studii (Apollo și un poet)*. Lille, Musée Wicar. Peniță, 31,5 × 22,2 cm.

112. Discipol sau imitator al lui Rafael: *Mercur și Aglauros*. Stockholm, Nationalmuseum. Peniță, 31 × 21,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

113. Rafael: *Madona cîtînd, cu pruncul alături.* Viena, Albertina. Peniţă, 19,3 × 15,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

114. Școala lui Rafael: *Căsătoria Sfintei Ecaterina.* Viena, Albertina. Peniță, 17,7 × 13,4 cm.

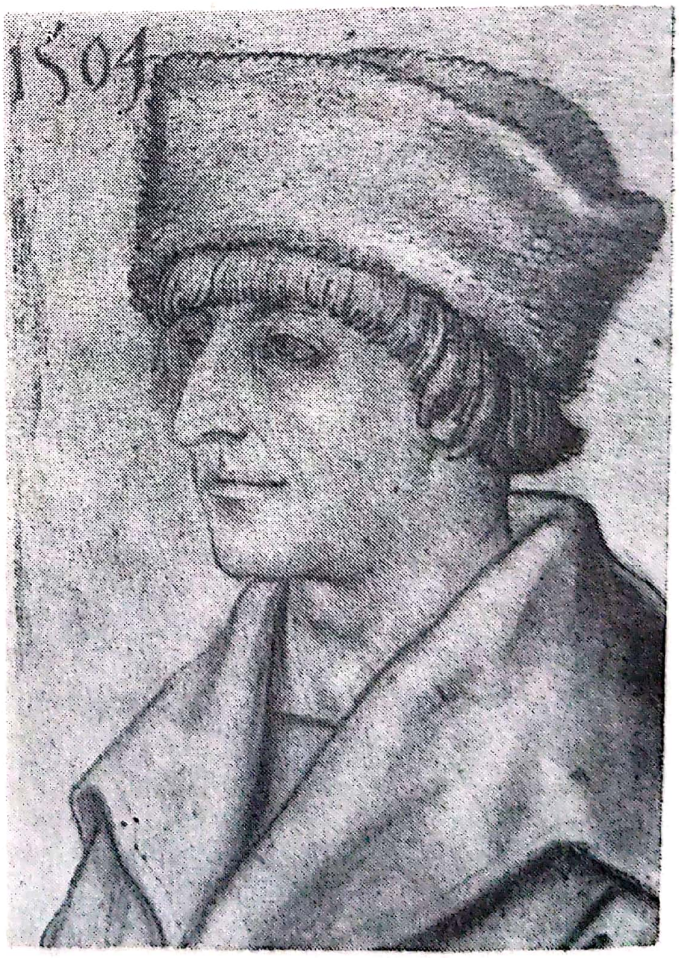
Scanned with OKEN Scanner

Rafael, *Portretul lui Iuliu II*, Florența

Scanned with OKEN Scanner

115. Dürer: *Willibald Pirkheimer*. Berlin, Staatliche Museen. Cărbune, 28,1 × 20,8 cm.

116. Monogramistul B. B.: *Portret de bărbat*. Berlin, Staatliche Museen. Cărbune, 31 × 20 cm.

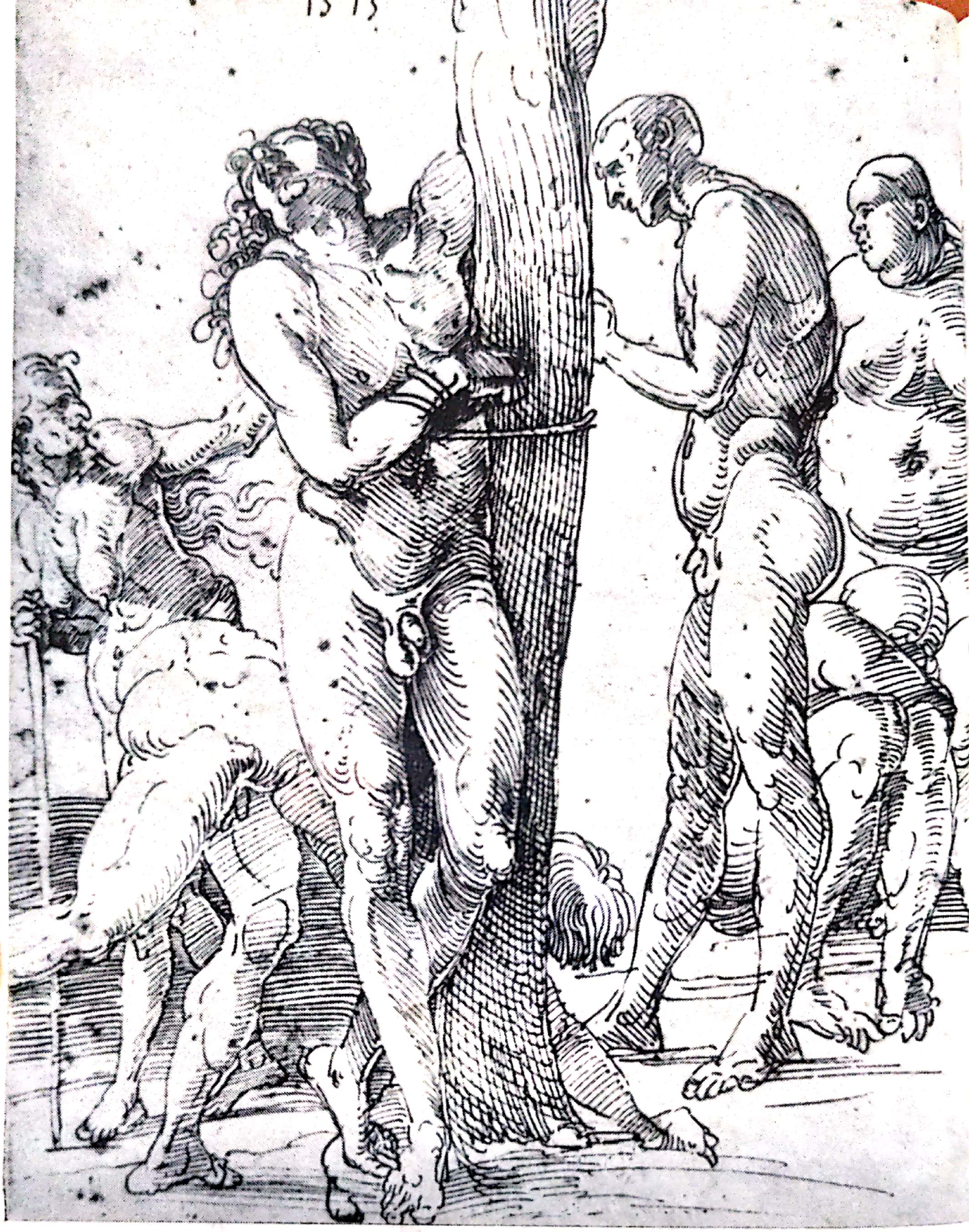


Scanned with OKEN Scanner

118. Leonhard Beck: *Contele Moritz von Ertingen*. Berlin, Staatliche Museen. Cretă neagră, roșie și galbenă cu ton de culoare diluată, 34,5 × 27,5 cm.

117. Dürer: *Portret de tînăr*. Londra, British Museum. Cărbune, 37,8 × 27,3 cm.

Scanned with OKEN Scanner

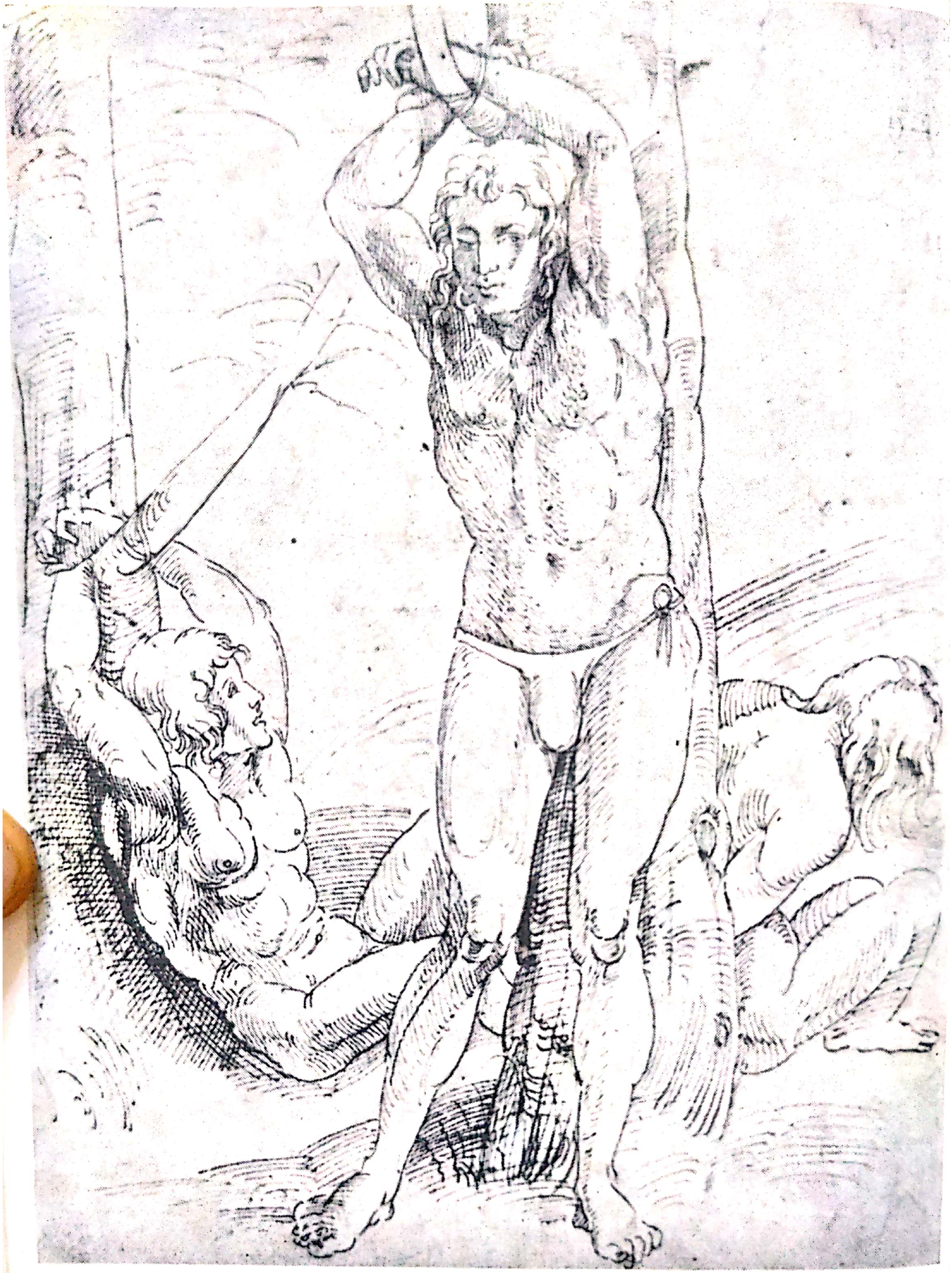


119. Dürer: *Grup de șase nuduri*. Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut
Peniță, 27,1 × 21,2 cm.

→
Dürer, *Jakob Fugger*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



120. Hans von Kulmbach: *Studii de bărbaţi în robie.* Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten. Peniţă, 27 × 19,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

121. Dürer: *Madonă și îngeri pe un mal înverzit*. Windsor. Biblioteca regală. Peniță, 30,5×21 cm. (Reprodus cu amabila permisiune a Maiestății Sale Regina Elisabeta II.)

122. Hans Schäufelein: *Adorația Magilor*. Cambridge, Mass., Fogg Art. Museum (Col. Meta și Paul J. Sachs). Peniță peste cărbune, 23,8 × 22,3 cm.

123. Rubens: *Cap de Madonă*. Studiu pentru altarul Sf. Ildefonso. Viena, Albertina. Cretă roșie și neagră, și ton alb, 19,3 × 16,7 cm.

Scanned with OKEN Scanner

124. Jacob Jordaens (?): *Cap de fetiță*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum (donat prin testament de Charles A. Loeser). Cretă neagră și cărbune și ton alb, 34×25,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

125. Rubens: *Femeie cu un evantai*. Studiu pentru tabloul *Grădina dragostei*. Paris, Luvru. Cretă neagră, roșie și albă, 53,8 × 34,7 cm.

Scanned with OKEN Scanner

126. Cornelis de Vos: *Femeie şezînd*. Berlin, Staatliche Museen. Cărbune, 35,4 × 26 cm.

Scanned with OKEN Scanner

127. Rubens: *Curte*. Berlin, Staatliche Museen.
Peniță și acuarelă. 25,6 × 48,4 cm.

128. Paulus van Hillegaert: *Uliță*. Berlin, Staatliche Museen.
Peniță și acuarelă, 18,7 × 36,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

129. Rubens: *Studii pentru tabloul „Întoarcerea de la cimp“*. Londra, Col. D-na Flora Koch. Cretă neagră, 19,2 × 30 cm.

130. David Teniers cel Tînăr: *Studiu de vînători cu cîini*. Stockholm, Nationalmuseum. Creion, 20 × 32,2 cm.

←

131. Rembrandt: *Cristos în casa Martei și Mariei*. Haarlem, Muzeul Teyler. Peniță, 16 × 19 cm.

Scanned with OKEN Scanner

132. Gerbrand van den Eeckhout: *Iuda și Tamar*. Viena, Albertina. Peniță, 15,2 × 19,4 cm.

Scanned with OKEN Scanner

133. Rembrandt: *Visul lui Iacob*. Paris, Luvru.
Peniță și pensulă, 25 × 20,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

134. Ferdinand Bol: *Visul lui Iacob*. Besançon, Musée des Beaux-Arts. Pensulă și peniță, 21,5×18,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

135. Rembrandt: *Profetul Ilie în pustiu*. Berlin, Staatliche Museen. Peniță și ton de culoare diluată, 20,5 × 23,3 cm.

Scanned with OKEN Scanner

136. Școala lui Rembrandt: *Peisaj cu Iuda și Tamar*. Besançon, Musée des Beaux-Arts. Peniță și ton de culoare diluată, 19 × 29 cm.

Scanned with OKEN Scanner

137. Rembrandt: *Jelirea lui Isus.* Konstanz, Wessenberggalerie. Peniță și ton de culoare diluată, 17,5 × 20,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

138. Copie după Rembrandt: *Jelirea lui Isus*. Stockholm, Nationalmuseum. Peniţă peste creion, 15,8 × 20,1 cm.

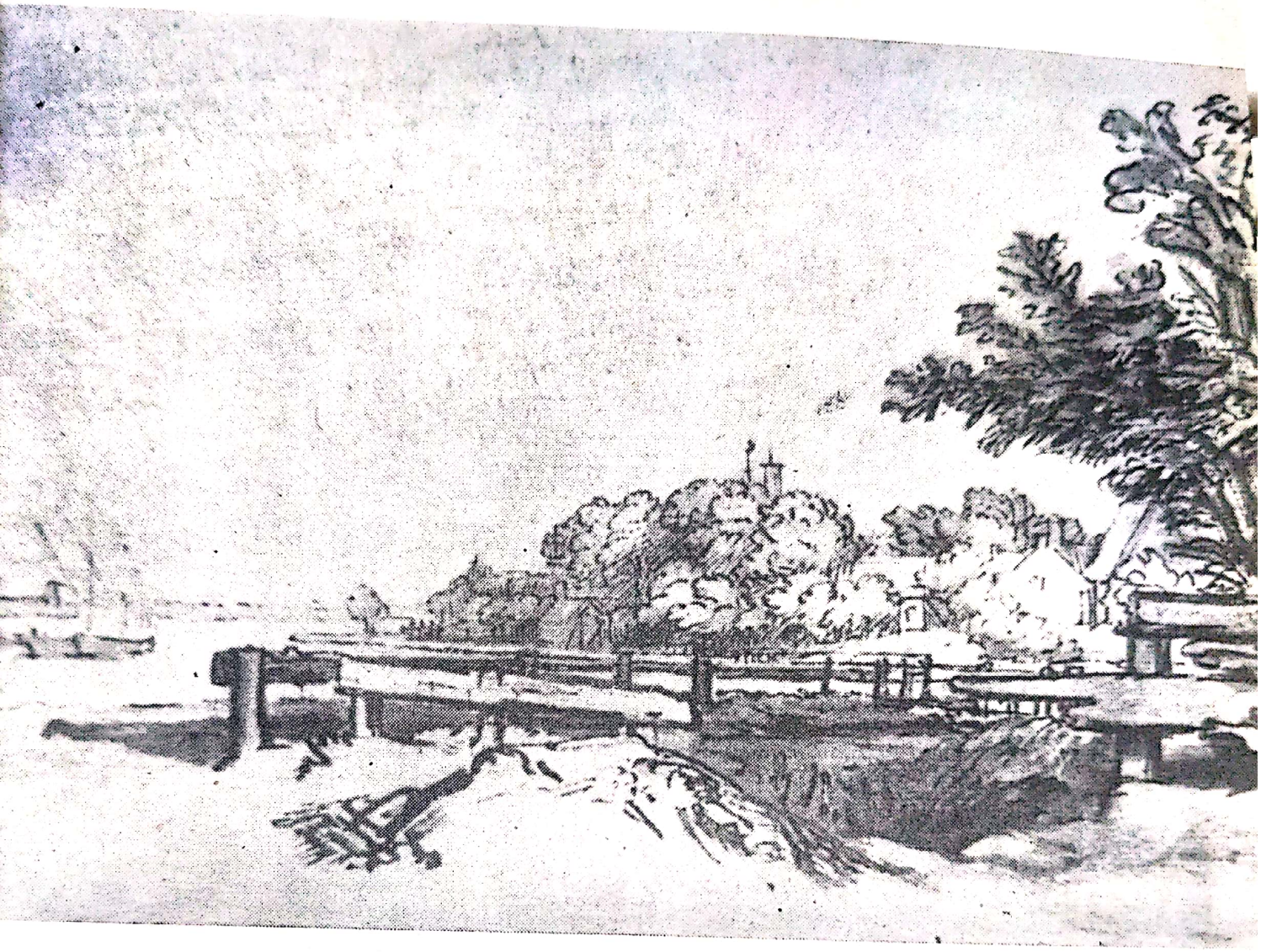
Scanned with OKEN Scanner

139. Rembrandt: *Bărbat la masa de lucru*. Paris, Luvru. Peniță și pensulă. 13,5 × 19,7 cm.

Scanned with OKEN Scanner

140. Nicolaes Maes: *Învățat la masa de lucru.* Înainte — la Lausanne, Col. Stroelin. Peniță și ton de culoare diluată.

Scanned with OKEN Scanner



141. Rembrandt: *Cot al rîului Amstel*. Chatsworth, Col. Ducelui de Devonshire. Peniță și pensulă, 14,5 × 21,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

142. Anthonie van Borssom (?): *Peisaj cu o casă țărănească*. Paris, Luvru. Peniță și pensulă, 16×29,6 cm.

Scanned with OKEN Scanner

143. Watteau: *Dl. Poisson*. Londra, British Museum. Cretă roșie și neagră, 33,8 × 18,7.

144. Nicolas Lancret: *Studiu de bărbat trăgînd o sfoară*. Providence, Col. John Nicholas Brown. Cretă roșie.

Scanned with OKEN Scanner

145. Watteau: *Studiu de femeie şezînd.* Chantilly, Musée Conde. Cretă colorată, 22 × 19,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

146. Nicolas Lancret: *Femeie șezînd*. Bayonne, Musée Bonnat. Cretă colorată, 29,5 × 25 cm.

Scanned with OKEN Scanner

147. Watteau: *Studii de ghitarist*. Londra, British Museum. Cretă roșie, neagră și albă, 24,4 × 37,9 cm.

Scanned with OKEN Scanner

148. Jean-Baptiste Pater: *Studii de ghitarist*, Valenciennes, Muzeul. Cretă roșie, 14 × 18 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

149. G. B. Tiepolo: *Popas în timpul fugii în Egipt*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum (Col. Meta și Paul J. Sachs). Peniță și ton de culoare diluată, 43 × 29 cm.
←

150. Școala lui Tiepolo: *Madona cu pruncul și îngeri*. Col. particulară. Peniță și ton de culoare diluată.

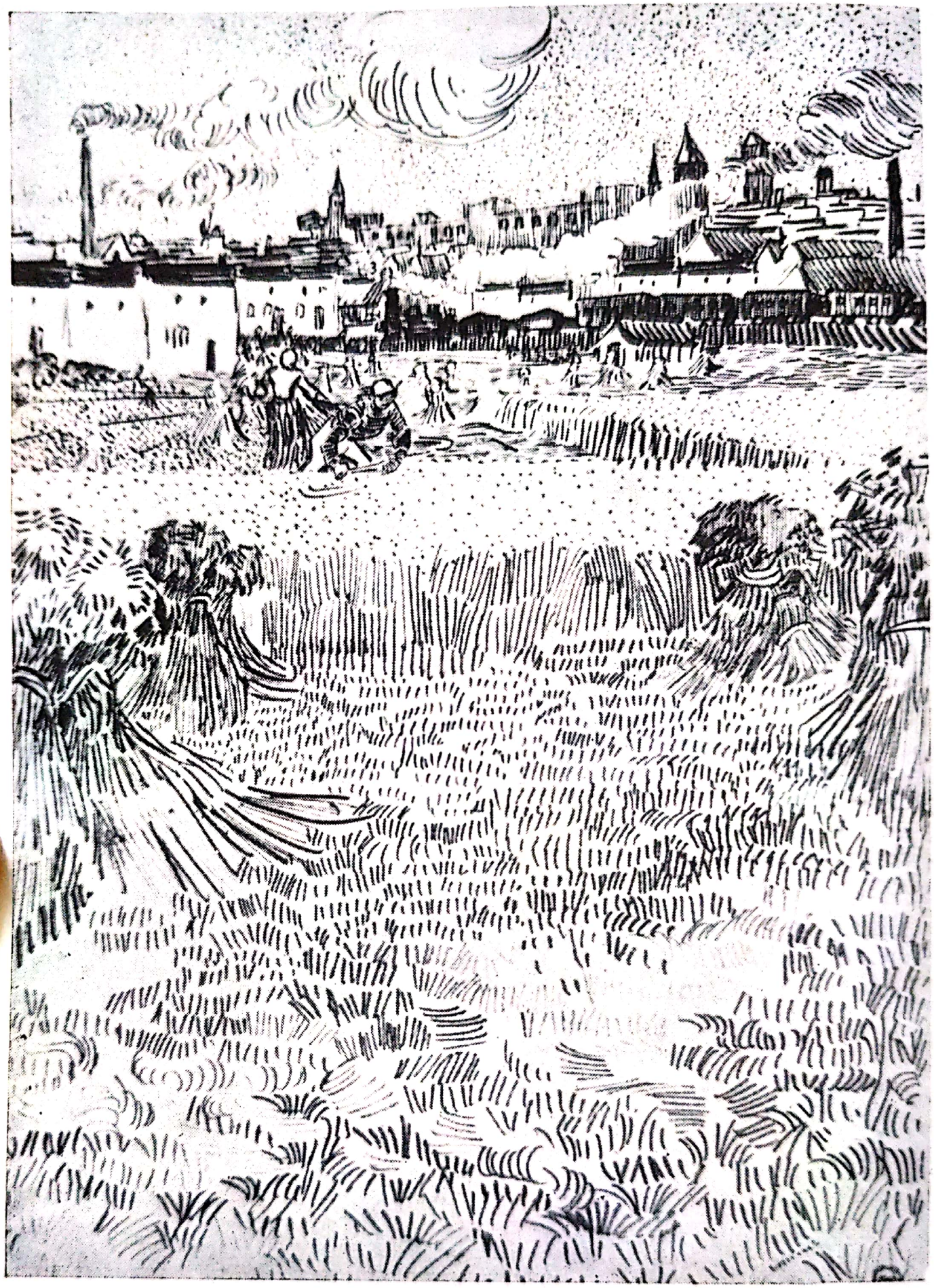
Scanned with OKEN Scanner

151. Degas: *D-na Julie Burlin*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Creion, 36,1 × 27,2 cm.

Scanned with OKEN Scanner

132. Mary Cassatt: *Felița șezînd*. Cleveland, Museum of Art (Col. Leonard C. Hanna, Jr.). Creion, 22 × 15,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner



153. Van Gogh: *Lan de grîu cu secerători, Arles.* Basel, Col. R. von Hirsch. Peniță, 31,5 × 23,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

154. Fals van Gogh: *Stringerea recoltei la Arles*. Nelocalizat. Peniță și acuarelă, 23,5 × 15,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

155. Matisse: *Nud în fotoliu*. New York, Museum of Modern Art (donație Abby Aldrich Rockefeller). Litografie, 1924, 61,7 × 47,8 cm.

156. Suzanne Valadon: *Nud culcat*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. (Col. Meta și Paul J. Sachs). Cretă neagră, 19,4 × 22,6 cm.

Scanned with OKEN Scanner

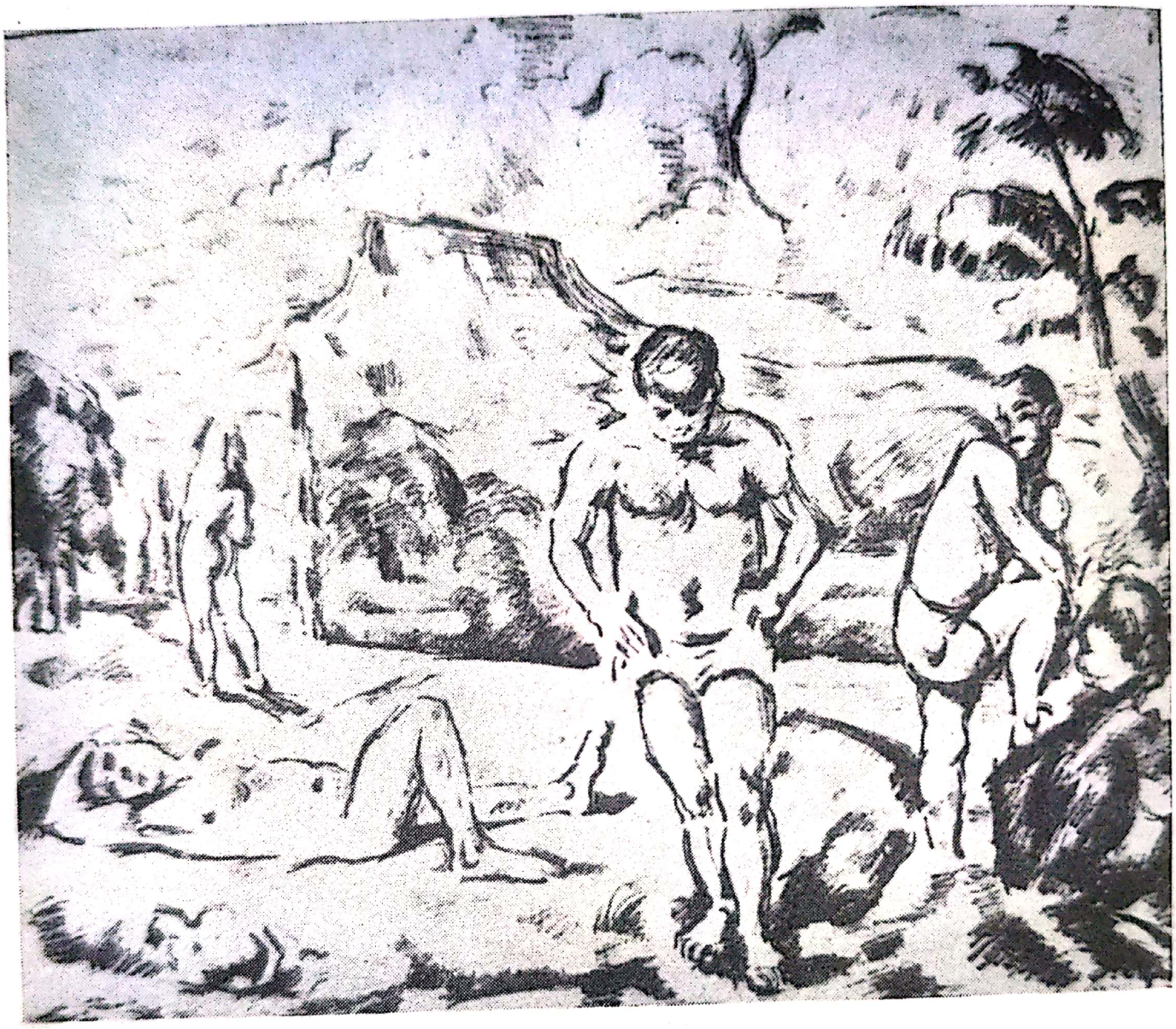
157. Picasso: *Femeie culcată*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Litografie, executată în peniță, 1924, 21,6×30 cm.

Scanned with OKEN Scanner

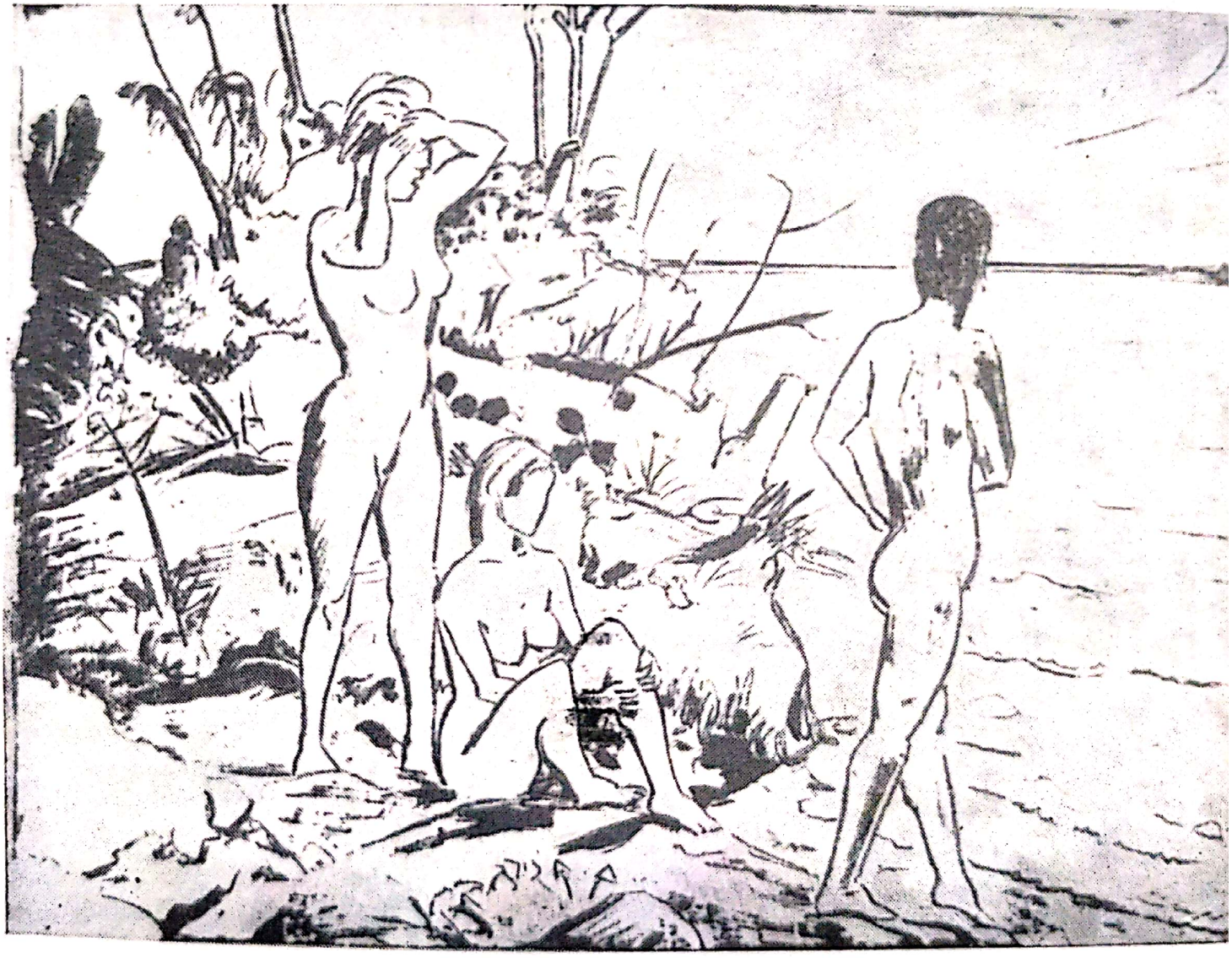
158. Raoul Dufy: *Nud culcat*. Nelocalizat. Peniță, 46 × 55 cm.

Scanned with OKEN Scanner

159. Cézanne: *La scăldat*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Litografie color, 41 × 50,4 cm.



Scanned with OKEN Scanner



160. Erich Heckel: *Femei scăldîndu-se*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Litografie, 1929, 42,2 × 57,7 cm.

Scanned with OKEN Scanner

161. Ernst Ludwig Kirchner: *Portretul lui Ludwig Schames.* New York, Museum of Modern Art (fondul Abby Aldrich Rockefeller). Gravură în lemn, 1917, 56 × 25,5 cm.

Scanned with OKEN Scanner

162. Karl F. Zähringer: *Autoportret.*
Gravură în lemn, 1920, 44,8 × 28 cm.

Scanned with OKEN Scanner

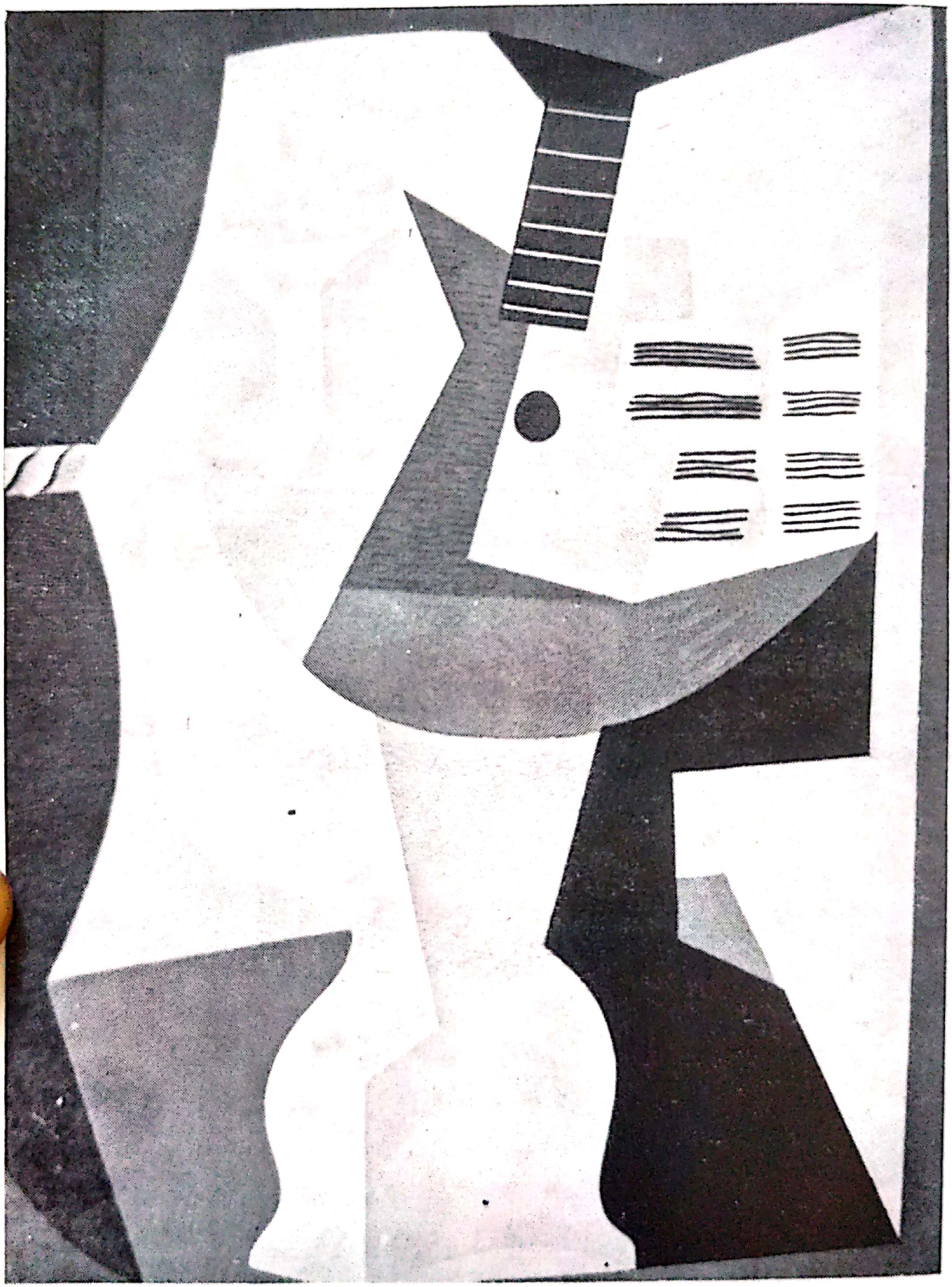
163. Kirchner: *Peisaj alpin*: Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Gravură în lemn, 1933, 34,7 × 49,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

164. John Marin: *Insule în dreptul coastei statului Maine.* Washington, Col. Phillips. Acuarelă, 1922, 42,5 × 50,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

165. Picasso: *Abstracțiune*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Matriță, aprox. 1920, 26,5 × 20,5 cm.



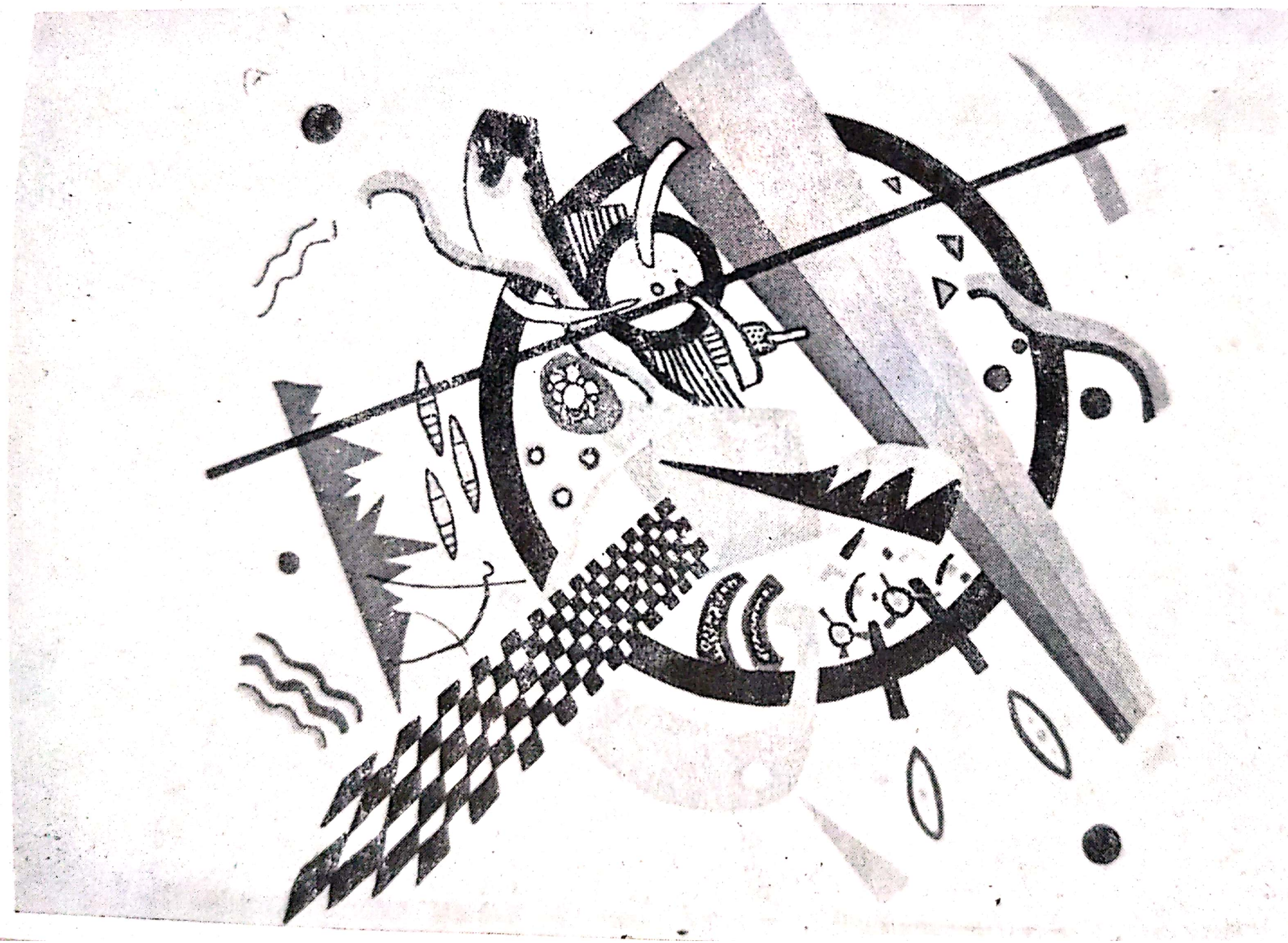
Scanned with OKEN Scanner

Picasso, *Ţeapa*, gravură

Scanned with OKEN Scanner

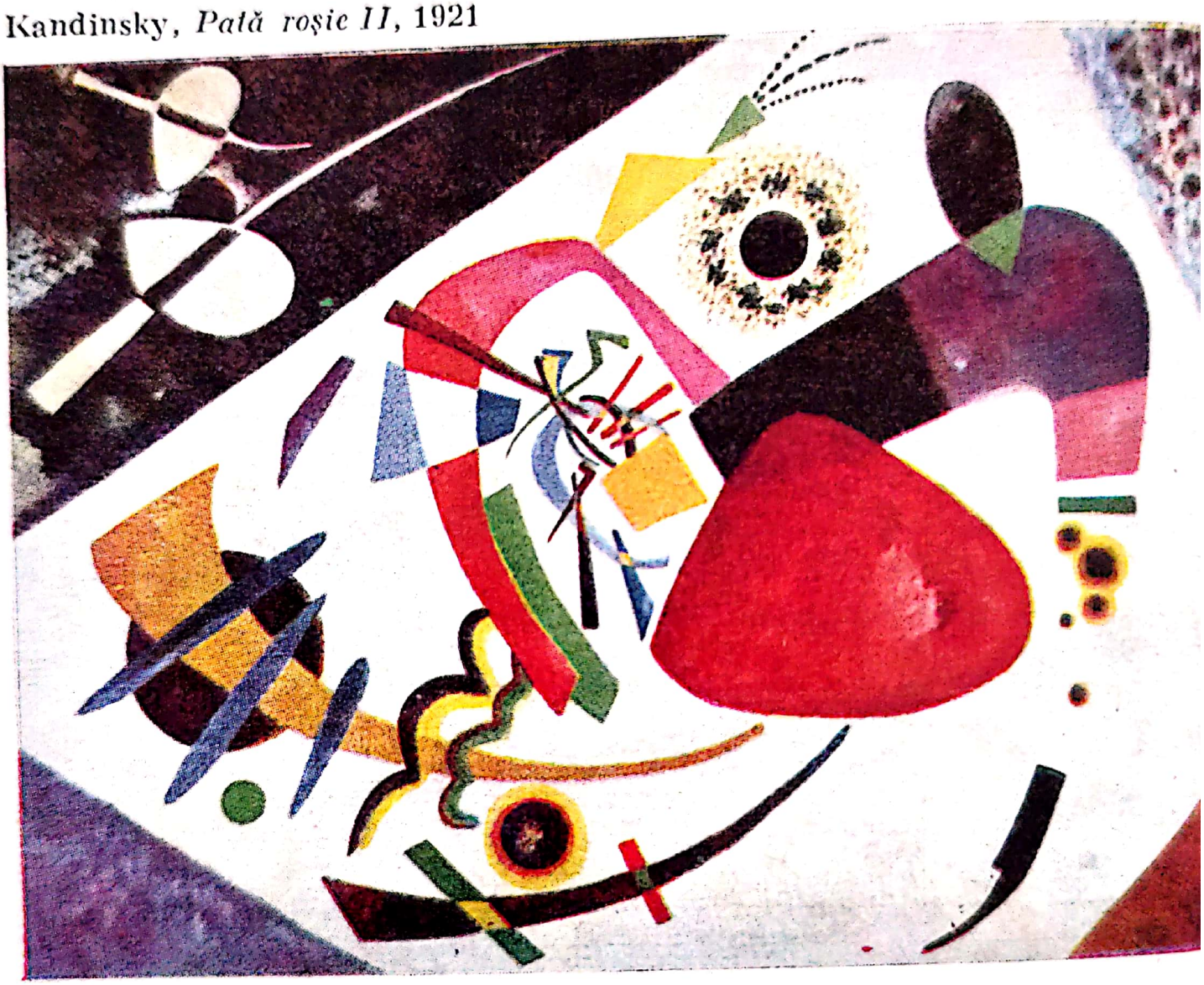
166. Albert Gleizes: *Abstracțiune*. Cambridge, Mass., Busch-Reisinger Museum. Matriță, 37,2 × 28,8 cm.

Scanned with OKEN Scanner

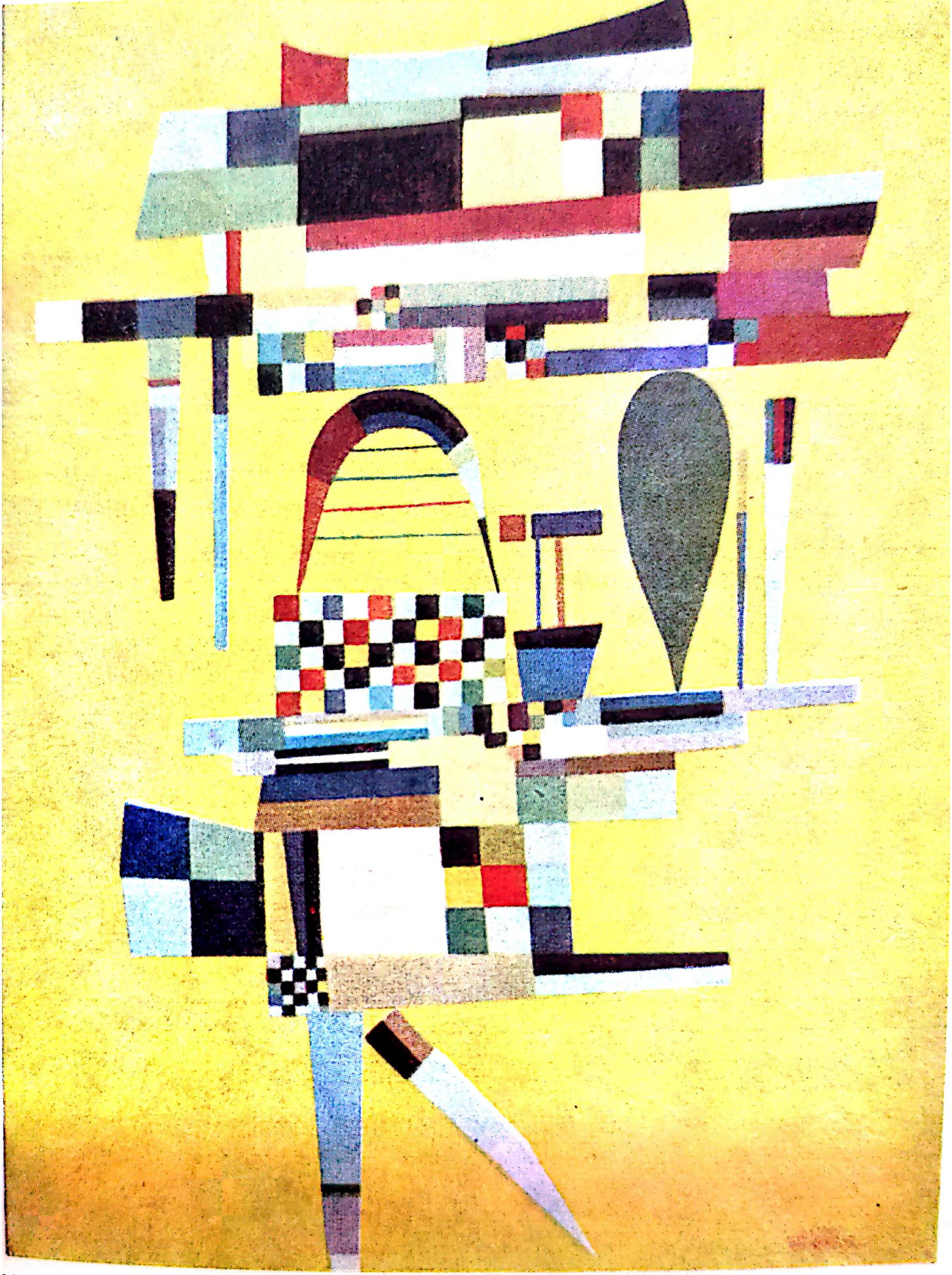


Scanned with OKEN Scanner

Kandinsky, *Pată roșie II*, 1921



Scanned with OKEN Scanner



Kandinsky, *Pînză galbenă*, 1938

Scanned with OKEN Scanner

168. Lynn Courtland: *Arce și clopot*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Serigrafie, 1949, 35,5 × 45,6 cm.

Scanned with OKEN Scanner

O preocupare de căpătîi a artei „pure" este exprimarea clară a volumului şi a continuităţii şi coerenţei plastice în spaţiu. Unitatea şi ordinea sînt evident indispensabile oricărei compoziţii; ritmul, textura şi culoarea sînt factori esenţiali care dau viaţă operei, împreună cu expresivitatea plastică, extrem de importantă.

În dorinţa sa de a purifica efectul estetic, Fry aproape că ajunge să respingă valorile „ilustrative" şi „decorative" ca fiind lipsite de semnificaţie. Mai mult, entuziasmul său pentru arta primitivă îl face să presupună că o abordare intelectuală, dacă domină impulsurile intuiţiei şi ale subconştientului — cum consideră el că se întîmplase în arta egipteană şi cu atît mai mult în cea greacă —, reprezintă o intervenţie în caracterul pur estetic al operei. De asemenea, o excesivă „şlefuire" — pe care o consideră a se datora întotdeauna influenţelor ne-artistice, precum ambiţia socială sau absolutismul — împiedică exprimarea artistică liberă.

În *Last Lectures*, Fry selectează două calităţi primare cu ajutorul cărora porneşte la re-evaluarea istoriei artei. Acestea sînt „sensibilitatea" şi „vitalitatea", iar definiţia lor cuprinde un amestec ciudat de considerente biologice, psihologice şi artistice. Iată cum explică el esenţa „sensibilităţii":

„Voi folosi termenul de «sensibilitate» pentru sensibilitatea faţă de textură, sensibilitatea execuţiei, care am constatat că este cel mai intim legată de natura inconştientă"[13].

Fry face deosebirea între execuţie şi organizare sau compoziţie, care, simte el, sînt mai legate de natura noastră conştientă. Definind vitalitatea, criticul este şi mai puţin explicit, deşi reiese clar că este un concept important pentru el. Această calitate, spune Fry, este „calitatea vitalităţii în imaginile artistice. Unele imagini ne dau iluzia intensă că sînt înzestrate cu o viaţă a lor proprie,

Scanned with OKEN Scanner

altele ne apar ca redări exacte ale lucrurilor însufleţite şi totuşi sînt lipsite de viaţă“ [14].
Şi continuă:
„În statuia intitulată *Niobida* [87] vedem liber înfăţişată nu numai acţiunea tensionată, ci şi emoţia violentă; şi, cu toate acestea, pare mai mult enunţarea unei stări decît reprezentarea ei. . .
Niobida, de exemplu, este o redare foarte completă a unei siluete umane vii; ea seamănă foarte tare cu o fiinţă omenească. În schimb statuetele negrilor [88], care sînt extrem de incomplete şi seamănă cu omul doar atît cît să recunoaştem ce reprezintă, respiră o uimitoare vitalitate. Am putea bănui că, numai suprimînd toate caracteristicile siluetei umane cu excepţia celor sugerînd vitalitatea, artistul reuşeşte să creeze sugestia vieţii“ [15].
Această calitate a vitalităţii Fry o găseşte la Giotto şi la contemporanii săi, dar nu în arta greacă sau la artiştii din perioada de apogeu a Renaşterii, ca de exemplu Rafael sau Fra Bartolommeo, deoarece, explică el, la toţi aceştia „urmărirea deliberată şi deosebit de conştientă a frumuseţii ideale“ [16] împiedică exprimarea vieţii. Dacă nu insistă asupra faptului că vitalitatea se asociază totdeauna cu valoarea artistică — la urma urmelor, îl admiră pe Rafael —, el spune că, „dacă aflăm satisfacţie estetică într-o operă de artă, este de presupus că satisfacţia noastră va fi sporită cînd imaginile ce o provoacă sugerează energie vitală“ [17].
Care sînt atunci rezultatele teoriei despre artă a lui Fry şi ale aplicării criteriilor sensibilităţii şi vitalităţii în marele său efort de a re-evalua întreaga istorie a artei? Cîteva din ele au fost deja enunţate: ridicarea artei primitive, mai precis prin sculptura neagră, la un rang foarte înalt comparativ cu arta greacă, Fry scăzîndu-i acesteia din prestigiu datorită caracterului ei suprainteleactual şi conceptual, precum şi pentru lipsa ei de sensibilitate şi vitalitate. Un exemplu grăitor în acest sens

Scanned with OKEN Scanner

este surprinzătoarea apreciere comparativă a vaselor de bronz chinezeşti din epoca dinastiei Chou [89] pe de o parte şi a sculpturilor de la Olympia [90] pe de altă parte. Pe primele Fry le ridică în slăvi pe multe pagini, faţă de celelalte are critici severe şi numai rareori cîte un cuvînt de laudă.

„Aceste bronzuri ilustrează pe deplin calitatea artistică deosebită a artei din perioada dinastiei Chou; se observă o coordonare riguroasă a părţilor într-un singur întreg şi sensibilitatea desăvîrşită a tratării. Tocmai acest echilibru tensionat dintre sensibilitate şi inteligenţa directoare ni se pare fascinant. Cred că datele esenţiale ale armoniei plastice îşi găsesc în aceste bronzuri expresia lor cea mai pură şi cea mai elementară. Condiţia impusă de a face un vas este atît de slabă încît imaginaţia plastică a artistului este lăsată aproape în întregime liberă“ [18].

Cu privire la sculpturile din Olympia, criticul e nevoit să recunoască în primul rînd că „nu există nici unul din tiparele riguroase, decorative ale faldurilor pe care le cunoşteam de la grecii arhaici. Nici musculatura nu e folosită ca tipar. Şi în tot restul e mult mai puţină precizie riguroasă“ [19].

Dar, adaugă el, „absenţa unei tratări lineare, după un tipar riguros, a lăsat modelarea mai degrabă fără nici un relief, să se rotunjească simplu pe fiecare formă. Nu există nici un accent care să marcheze diviziunea planurilor [. . .], nici o urmă de tensiune interioară. Nu există de asemenea vreo idee de ritm care să unească un personaj de altul, sau vreo sugestie de relaţie spaţială, în ciuda reliefului integral al siluetelor“ [20]. Referitor la metopa intitulată *Heracle şi grajdurile lui Augias*, Fry spune că „se observă aceeaşi lipsă ciudată a compoziţiei, echilibrului sau direcţiei. Chiar dacă am completa mişcarea, se constată în mod straniu cum nu s-a făcut nici o încercare de a se uni perpendiculara rigidă a siluetei zeiţei cu

Scanned with OKEN Scanner

sistemul orientat pe diagonală; braţul ei întins chiar sporeşte dificultatea. Sculptorul ar fi avut cum aplica unele diagonale la silueta Atenei, de unde se vede cît de puţin era preocupat spiritul grecesc de a lua în considerare un întreg care să cuprindă mai mult decît o singură siluetă"[21]. Dacă Fry recunoaşte că „mişcarea lui Heracle este admirabil surprinsă", el îşi cenzurează lauda adăugînd: „Numai că din nou senzaţia de tensiune a spiritului este în mod straniu absentă"[22].

Pe de altă parte, nu lipsesc din criticile aduse artei greceşti distincţiile fine, după cum se poate constata şi din citatele anterioare. Fry consideră în particular că sculptura greacă arhaică [91] este supraestimată, distingînd la ea în primul rînd o caracteristică rigidă şi pur decorativă, înzestrată doar cu o energie vitală limitată. El nu admite decît puţine excepţii, cum ar fi *Leul* din secolul VI î.e.n. aflat la Muzeul din Berlin. În afara lucrării intitulate *Trei surori*, nici chiar sculpturile în marmură ale lui Elgin* din perioada clasică nu scapă criticilor sale severe. Cu toate acestea găseşte cuvinte de laudă pentru animaţia barocă a artei elenistice, aşa cum apare ea în friza de la Pergamon [92], unde identifică şi vitalitate şi ritm. Arta romană este respinsă în totalitate ca fiind exclusiv realistă şi supradecorativă.

Fry are de asemenea o părere proastă despre arta evului mediu[23], după cum se poate bănui avînd în vedere teoria sa conform căreia relaţiile formale sînt mai importante decît alte genuri de relaţii, iar problemele de conţinut prezintă cea mai mică importanţă. El nu poate admite faptul că, în acea epocă, arta se afla în slujba religiei şi încearcă să explice calitatea artistică relativ înaltă a portalurilor de la Chartres [93] şi Reims [94]

---

* *Thomas Bruce, conte de Elgin,* diplomat englez (1766 — 1841); a transportat o parte din sculpturile Parthenonului la British Museum. (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

pornind de la o teză curioasă și anume că, la acel stadiu, biserica nu știa încă pe deplin cum să corupă arta pentru a o face să-i servească propriile ei interese.
Cum reușește un critic, care dovedise atîta exactitate și acuitate în aprecierea artei lui Cézanne, să eșueze atît de categoric în evoluarea unor perioade întregi și a unor mari opere de artă? Unde este eroarea în teoria sa despre artă și în criteriile care l-au condus la asemenea aberații? Există mai multe cauze ale eșecurilor sale. (Că e vorba de eșecuri a fost stabilit în mod clar, deși discret, încă de Kenneth Clark în introducerea sa la volumul *Last Lectures*.) În primul rînd, trebuie să recunoaștem că Fry supraestimează arta primitivă subapreciind arta clasică greacă și pe cea medievală. Mai mult, criteriile cu care pornește la re-evaluarea istoriei artei, „sensibilitatea" și „vitalitatea", sînt fie prea vag, fie prea îngust definite, dovedindu-se, fără îndoială, insuficiente pentru un asemenea proiect ambițios. Sensibilitatea artistului se face simțită și în organizarea compozițiilor sale, nu numai în execuție sau textură. Întreaga terminologie a lui Fry este cam frustă, cam „de casă", la fel ca și semnificația limitată, adeseori prea negativă, pe care o acordă diferitelor noțiuni (precum „șlefuit" și „decorativ", „conceptual" și „intuitiv", artă „liberă" și artă „alienată"). Aceste semnificații limitate și adeseori prea negative nu rezistă la proba aspră a istoriei artei și a caracterului ei multilateral.
O altă cauză esențială a eșecurilor sale o constituie faptul că experiența stimulatoare a artei lui Cézanne și a postimpresioniștilor — care formează baza criticii lui Fry — este insuficientă pentru o teorie globală despre artă și pentru o apreciere critică generală. În această privință, pînă și Roger de Piles a fost mai circumspect îndemnîndu-ne să învățăm de la cît mai mulți mari maeștri pentru a da validitate judecății noastre critice. O altă cauză majoră este extremismul punctului de vedere

Scanned with OKEN Scanner

strict formal, pe care Fry îl duce pînă la absurd ignorînd — ca nerevelatorii sub aspect artistic — intenționalitatea originară a operei de artă, împrejurările istorice ale creării ei, funcția ei culturală, conținutul. Un exemplu grăitor este entuziasmul său disproporționat față de arta neagră, despre care Clark spune cu dreptate că este „arta unor oameni cu care el [Fry] nu avea cum să aibă în comun nici măcar o singură idee sau legătură. Existența însăși a acestor sculpturi depindea de credințe și emoții pe care el probabil că le-ar fi considerat o adevărată nebunie."[24]

În general, Fry nu folosește istoria sau informația de ordin istoric ca pe o sursă de cunoștințe necesare la înțelegerea exactă și, de aici, la evaluarea corectă a operelor de artă. În această privință, Thoré-Bürger îi este superior și mai puțin expus erorii, deoarece el își dă seama că prelucrarea exhaustivă a tuturor izvoarelor documentare, precum și o abordare istorică sînt indispensabile pentru siguranța stabilirii paternității operelor și pentru aprecierea critică. Formulînd judecăți de calitate asupra altor epoci și artiști decît aceia la care ținea cu adevărat, Thoré este mult mai prudent și mai rezervat. Să ne amintim doar că, în ciuda aversiunii sale față de clasicism, el nu scade din măreția lui Rafael, ci subliniază numai deosebirea de caracter dintre arta acestuia și cea a lui Rembrandt.

Trebuie să recunoaștem, pe de altă parte, că, prin analiza operei și evoluției lui Cézanne, Fry oferă un exemplu distins de evaluare exactă a unei opere de artă și a unui mare maestru. În cazul lui Cézanne, el ia în considerare împrejurările importante ale vieții pictorului, intențiile sale și reacția sa față de curentele din epocă. Dar mai ales este incisivă și pătrunzătoare la Fry analiza organizării formale și a execuției tehnice. În această privință, el se dovedește mai sistematic decît Thoré-Bürger și, implicit, decît oricare din criticii anteriori.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Ce am învăţat, deci, din meritele şi nereuşitele criticilor reprezentativi ai trecutului, începînd cu Renaşterea şi pînă în primele decenii ale secolului nostru?
Să începem cu meritele:
Vasari [1] ne ajută să ne dăm seama că judecăţile noastre nu trebuie să se lase limitate în mod rigid de teoria despre artă dominantă în epoca noastră sau de concepţiile istorice dogmatice, ci că, dimpotrivă, trebuie să lăsăm o anumită libertate instinctului sau reacţiei noastre intuitive. El oferă exemple ale acestor recomandări în aprecierile despre Donatello şi despre ultima perioadă a lui Tiţian.
Roger de Piles [22] ne învaţă să stabilim principiile pornind nu doar de la un singur mare maestru sau de la o singură perioadă, ci de la mai multe şi să procedăm astfel prin analiză bazată pe o teorie suficient de cuprinzătoare şi prin comparaţie. Aplicînd acest principiu, criticul ajunge să-l aprecieze pe Rubens la acelaşi nivel cu Rafael şi să descopere valoarea lui Rembrandt.
Sir Joshua Reynolds [38], în ciuda clasicismului său persistent şi a unei atitudini academice specifice, oferă incursiuni remarcabile în domenii atît de ne-clasice cum ar fi pictura flamandă şi olandeză. De asemenea arată o înaltă preţuire unui contemporan cum este Gainsbo-

Scanned with OKEN Scanner

rough. În plus, el încearcă o vie plăcere față de farmecul desenelor și schițelor și față de impresia produsă de acestea asupra imaginației.

Thoré-Bürger [53] nu numai că lichidează definitiv restricțiile impuse de judecata clasicistă, dar ne și îndeamnă să sprijinim aprecierea critică pe erudiție, pe dovezile documentare și pe un punct de vedere istoric, pentru a privi opera de artă într-un context mai larg și a o plasa în cadrul evoluției artistului, precum și în școala locală sau națională. El se arată preocupat în primul rînd de stabilirea paternității lucrărilor, însă, pentru noi, stabilirea paternității exacte constituie și o garanție pentru o bună judecată de calitate.

În sfîrșit, Roger Fry [80] ne oferă un exemplu instructiv cum trebuie ajuns la o înțelegere mai profundă a operelor de artă printr-o analiză incisivă și pătrunzătoare a organizării formale și a mijloacelor tehnice utilizate de artist. În acest fel, el reușește să ne dezvăluie întreaga măiestrie a lui Cézanne și să ne lărgească înțelegerea artei moderne.

Pentru a evita greșelile criticilor de care ne-am ocupat pînă acum, e bine să amintim cîteva principii ce ne vor feri de a cădea în aceleași curse ca și ei, sau care cel puțin ne vor preveni asupra limitelor noastre atunci cînd noi înșine vom porni la stabilirea unor criterii proprii de calitate.

Trebuiesc evitate judecățile de calitate despre cîte o perioadă în totalitatea ei cînd nu sîntem bine informați despre ea și cînd nu ținem seama în mod adecvat de scopurile culturale și de intențiile artistice ale acelei perioade, ferindu-ne pe cît posibil în același timp de prejudecățile propriei noastre epoci. Din acest punct de vedere, toți criticii discutați, de la Vasari la Reynolds, prezintă limite deoarece gîndirea lor clasicistă i-a făcut să deprecieze arta medievală.

Scanned with OKEN Scanner

În general, nu trebuie să formulăm judecăţi de valoare pornind de la un număr restrîns de principii sau de la criterii vagi şi insuficient de precis definite. Fry a greşit sub acest aspect încercînd să re-evalueze istoria artei. Iar punctul său de vedere mult prea exclusivist „formal" s-a dovedit neadecvat pentru o artă cu conţinut şi cu o finalitate culturală.

În sfîrşit, nu trebuie să supraestimăm figurile de renume ale timpului nostru sau pe marii artişti din trecut care, la un moment dat, sînt în vogă. În această privinţă Roger de Piles cade într-o dublă eroare. El îl consideră pe Charles Le Brun de o valoare aproape egală cu marii artişti ai trecutului, în schimb acceptă artişti minori ca Teniers la acelaşi nivel cu Rembrandt.

Preveniţi fiind asupra riscurilor şi încurajaţi de reuşitele criticilor de artă din trecut, ce şanse avem noi să reuşim mai bine decît ei? Epoca noastră are o poziţie mai favorabilă pentru a putea formula judecăţi mai obiective decît epocile lor? Sîntem şi noi supuşi aceloraşi prejudecăţi şi limite? Fără îndoială că sîntem, dar putem opera asupra acestor limite pentru că avem anumite avantaje faţă de criticii din trecut.

În primul rînd, ne putem baza numai pe acele judecăţi ale lor pe care le-a validat proba timpului. În plus, timpul ne-a înzestrat cu privilegiul unei experienţe mai largi şi al unei perspective mai ample. Ni s-au lărgit graniţele cunoaşterii prin accesul la mari artişti şi epoci necunoscute criticilor din trecut.

În continuare, analiza adecvată a operei de artă — prin care se ajunge la o înţelegere mai completă a ei — a devenit, treptat, mai profundă şi mai sistematică. Prin felul cum abordează arta lui Cézanne, Fry ne oferă un exemplu excelent în acest sens, exemplu urmat de multe alte realizări de atunci încoace.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, nivelul erudiției și al cunoștințelor noastre de istorie a crescut considerabil, ajutîndu-ne să stabilim definitiv paternitatea unor tablouri aparținînd atît pictorilor mari cît și celor minori, fapt care, la rîndul său, întărește judecata noastră de valoare.

Cum ar trebui, prin urmare, să procedăm pentru a dobîndi criterii ale desăvîrșirii cît mai valabile cu putință? Trebuie să mergem mai încet, mai prudent, înarmați cu informații mai bogate ca Roger Fry, să ne limităm deci la a distinge calitatea în opere de artă produse într-o singură perioadă și executate într-un stil și o tehnică asemănătoare. Dacă vom compara, de exemplu, un portret de Rembrandt și unul de un elev al său — să spunem Gerbrand van den Eeckhout sau Ferdinand Bol — vom avea un prilej minunat de a defini caracteristicile unei calități înalte și ale unei calități scăzute, de a constata diferența dintre un mare artist și un artist minor. Extinzînd apoi această practică și la alte exemple, din perioade diferite, vom dobîndi treptat criterii ale desăvîrșirii cu o valabilitate mai generală. Dacă putem sau e bine să mergem mai departe și să comparăm calitativ perioade întregi sau opere de artă executate în stiluri și tehnici diferite, nu este preocuparea noastră imediată. Exemplele anterioare ale acestei practici, în special comparația nereușită a lui Fry între arta greacă și arta neagră, ne-au prevenit asupra posibilelor excese și ne putem considera mulțumiți dacă vom reuși să stabilim criterii valabile în cadrul unor limite rezonabile. La urma urmelor, nu putem cîștiga o certitudine absolută, ci numai relativă, în privința judecății noastre de calitate.

Referitor la abordarea sistematică a unui subiect persistă un mare semn de întrebare: nu cumva ne învîrtim într-un cerc vicios atunci cînd acceptăm ideea că un mare

Scanned with OKEN Scanner

artist *este cu adevărat* un mare artist pentru că renumele său a fost verificat de aprecierea secolelor? Dar cred că nu comitem o eroare dacă, alegîndu-ne exemplele, pornim la început de la presupunerea general acceptată că Rembrandt şi Rafael, Rubens şi Watteau, Cézanne şi Manet sînt mari pictori, iar apoi dovedim acest fapt din nou prin analiză şi comparaţie. În acest fel vom reuşi să spargem cercul vicios.

În capitolele următoare vom încerca, deci, să stabilim propriile noastre criterii ale desăvîrşirii, pe bazele schiţate anterior.

Scanned with OKEN Scanner

JUDECATA DE CALITATE
AZI

Scanned with OKEN Scanner

VI.
Mari desene din secolele XV şi XVI

După ce, în capitolele precedente, ne-am ocupat de criteriile desăvîrşirii în trecut şi după ce am tras unele învăţăminte în legătură cu problema judecăţii de calitate din reuşitele şi eşecurile criticilor iluştri, să ne concentrăm acum asupra stabilirii unor criterii proprii. Am ajuns la concluzia că un procedeu adecvat ar fi să comparăm operele unor artişti cu acelea ale unor artişti minori care i-au emulat sau care au lucrat într-un stil asemănător. În acest fel ierarhia calitativă se poate distinge cel mai bine, în timp ce măreţia marilor nume este reconfirmată de o nouă analiză. Şi este util să comparăm lucrări care prezintă similitudini nu numai de stil ci şi de subiect sau tehnică, astfel încît atenţia noastră să se îndrepte în primul rînd către diferenţele calitative, de natură a permite o concentrare mai profundă asupra problemei noastre.

Am ales cîteva desene renumite drept cel mai bun material de studiu pentru scopul nostru. Reproducerile după desene sînt mai bune decît cele după picturi, unde o mare dificultate o reprezintă redarea exactă a culorilor. În capitolul de faţă ne vom concentra asupra cîtorva artişti de frunte din secolele XV şi XVI, adică din perioada goticului tîrziu şi a Renaşterii. În capitolul următor ne vom ocupa de perioade ulterioare, ajun-

Scanned with OKEN Scanner

gînd pînă la sfîrşitul secolului XIX. Din cauza rupturii sale decisive cu arta reprezentaţională, vom trata secolul XX într-un capitol separat.

Vom începe prin a compara un desen în peniţă al lui Martin Schongauer [95] — unul din cei mai importanţi artişti germani din cea de-a doua jumătate a secolului XV şi care a exercitat o puternică influenţă asupra lui Albrecht Dürer în tinereţe — cu un desen de un elev al lui Schongauer [96], executat tot în peniţă şi avînd un subiect similar: capul unui oriental. Mă îndoiesc că un ochi neexersat îşi va da uşor seama de calitatea inferioară a desenului realizat de emul. Acesta poate place la prima vedere pentru accentele sale mai viguroase şi pentru respiraţia sa relativ îndrăzneaţă. Însă o examinare mai atentă va arăta că îi lipesc atît fineţea cît şi calităţile fundamentale prin care se distinge desenul maestrului. Atît aici cît şi în comparaţiile ce vor urma deosebirile nu se dezvăluie imediat. Distincţia intelectuală şi vizuală mai subtilă nu poate fi sesizată într-o clipă; ea cere un studiu metodic al obiectelor în cauză. În lucrarea lui Schongauer linia este mai fină, mai sensibilă, iar accentele mai gradate. Ea se modelează cu un simţ ferm al rotunjimilor, al texturii, al structurii organice. Să privim gura, partea laterală a nasului, ochii şi orbitele, barba, ridurile de pe frunte şi turbanul care urcă în sus. Linia la Schongauer e trasată caligrafic, vădind un extraordinar farmec grafic, trădat de un detaliu mărunt cum ar fi părul împletit la spate. În continuare, vocabularul grafic inventat de autor — diferitele tipuri de linii şi umbre, cum ar fi paralelele simple, cîrligele, haşuraţia densă — îşi îndeplineşte lin şi total funcţia sa complexă, de a modela figura şi de a crea textură, precum şi de a realiza o compoziţie coerentă grafic.

Nu încape nici o îndoială că portretul lui Schongauer are mai multă viaţă plastică, este mai animat şi dove-

Scanned with OKEN Scanner

deşte mai multă coerenţă organică decît celălalt desen. Întregul şi părţile se leagă mai bine. În general se observă o delimitare mai clară a planurilor şi o trecere mai gradată de la luminos la întunecat. În sfîrşit, caracterizarea umană sensibilă se realizează printr-o expresie instantanee convingătoare.

Comparativ, desenul elevului pare mai aspru, iar părţile nu se leagă între ele. Accentele exagerate în anumite porţiuni au un efect destabilizator asupra întregului. Volumul formei nu se concentrează nici în bust, nici în cap, nici în turban. Acesta din urmă e plat, în timp ce în desenul maestrului ochiul e condus cu siguranţă după liniile complicate ale acoperitorii fantastice pentru cap. Pe ansamblu se pierde farmecul grafic, acea coerenţă a compoziţiei şi însufleţirea care apar la Schongauer. În lucrarea elevului, expresia este rigidă şi seamănă cu o mască, lipsindu-i viaţa palpitantă a celeilalte. Indiferent dacă desenul a fost executat după un original de Schongauer, cu cîteva diferenţe şi omisiuni intenţionate, sau dacă el reprezintă propria creaţie a elevului în maniera lui Schongauer, realizarea este în mod evident inferioară celei a maestrului.

Făcînd o altă comparaţie între unul din rarele desene originale ale lui Schongauer [97] şi un desen similar de un elev al său [98], ambele executate în peniţă, ne vine încă şi mai greu să sesizăm diferenţa calitativă, cel puţin la prima vedere. Aici există o mai mare apropiere între maestru şi elev; cu toate acestea, se poate observa calitatea superioară a primului. Pentru a clarifica problema noastră va trebui să evidenţiem atît distincţiile foarte fine cît şi pe acelea mai evidente.

Madona lui Schongauer cu o garoafă în mînă, ţinînd pruncul, aşezată lîngă un vas cu garoafe pe un mal înverzit ilustrează gustul caracteristic al artei gotice tîrzii din Nord, în particular din Germania, pentru siluetele zvelte, extrem de delicate, ca şi pentru accentul pus pe

Scanned with OKEN Scanner

desfășurarea faldurilor prin rotunjirea îndoiturilor printr-o cascadă de pliuri unghiulare care aproape că îngroapă complet formele Madonei. Caracterul elaborat al acestui motiv, vivacitatea și claritatea lui mărturisesc superioritatea lui Schongauer asupra elevului său. Sub mîna stîngă a Madonei mantia se divide în două curbe contrastante, ambele conținînd cîte un mănunchi de falduri unghiulare. Cele din dreapta sînt mai vii — le-am comparat mai sus cu o cascadă. Faldurile mai mici de sub genunchiul drept al Madonei au la rîndul lor plasticitate și ritmicitate. Deși complicată, întreaga desfășurare a mantiei este totuși clară și animată de un ritm continuu, cu accente mai largi sau mai înguste bine legate între ele și oferă o senzație distinctă de profunzime spațială. Apare de asemenea evident un control subtil al luminii și umbrei, o deosebire convingătoare între accentul delicat al faldurilor din stînga jos, unde silueta Madonei este expusă în plină lumină, și faldurile mult umbrite din dreapta. Pînă și aici, în zonele cele mai umbrite, observăm o gradație clară a nuanțelor în interesul modelajului, precum și o schemă grafică vie. Liniile sînt iuți și delicate cînd e vorba de delimitarea formelor corpului, a mîinilor, feței și părului Madonei, în trasarea contururilor pruncului Isus, care este slab — o altă caracteristică gotică — și în schițarea inspirată a vasului cu flori.

După ce am studiat desenul maestrului, sîntem pregătiți acum să discernem slăbiciunile neîndoielnice din realizarea elevului [98]. În ce privește mantia, de la început îi lipsește acel ritm fluid, limpede și inspirat care să se subsumeze unei organizări bine controlate. Aici mantia se mișcă fără scop, mai mult de dragul mișcării în sine decît pentru a contribui la o compoziție animată și expresivă. Se constată numai o adaptare superficială a stilului și manierei lui Schongauer, fără concizia lui însă,

Scanned with OKEN Scanner

fără varietatea lui de forme și accente, fără mîna lui fermă dar sensibilă. Brațele, mîinile, părul, fața sfintei par slab și neglijent desenate dacă le comparăm cu măiestria mai riguroasă a maestrului. Faldurile de pe partea umbrită a mantiei nu sînt nici atît de convingător modelate, nici atît de interesant dispuse încît să producă un efect ritmic continuu. Genunchii personajului nu „se simt" prin îmbrăcăminte — ca la Schongauer — iar aceasta nu se revarsă convingător pe jos și pe malul înverzit. Dar, în ciuda tuturor acestor deficiențe, desenul elevului păstrează totuși o bună parte din farmecul stilului și simțirii lui Schongauer. La o analiză atentă vor reieși însă superioritatea ultimului și trăsăturile calității mai înalte ale lucrării sale.

De la goticul nordic tîrziu — în jur de 1480, cînd poate fi dată cu aproximație *Madona* lui Schongauer — să ne îndreptăm acum spre Quattrocento-ul italian; comparînd desene asemănătoare de Leonardo [99] și Lorenzo di Credi [100], un artist mai puțin însemnat din cercul lui Leonardo, vom lua cunoștință de caracterul monumental al artei renascentiste italiene. Desenele sînt cam din aceeași perioadă cu cele ale lui Schongauer și ambele sînt executate cu pensula, al lui Credi pe hîrtie, iar al lui Leonardo pe o pînză fină. Studiile de falduri se practicau în atelierele florentine, precum cel al lui Verrocchio, care a fost profesorul ambilor pictori.

Desenul lui Credi are anumite calități indiscutabile. Pare clar compus, cu accente plastice ferme și se observă lesne că mantia acoperă partea inferioară a unei siluete șezînd. Umbrele sînt destul de subtil executate, iar întreg motivul nu este lipsit de o anumită măreție.

Dar, după ce ne-am familiarizat cu desenul lui Leonardo, ne dăm seama de limitele și deficiențele desenului lui Credi. Pentru început, la Leonardo sînt exprimate mult mai limpede forma și mișcarea corpului sub man-

tie — să privim, de exemplu, piciorul din dreapta — precum şi o micşorare vizibilă a formelor în spaţiu ca rezultat al aplicării corecte a perspectivei. Aceasta se observă mai întîi în planul apropiat, apoi în porţiunile umbrite ale mantiei şi în mod clar deasupra genunchilor şi în lungul pulpelor, în timp ce, la Credi, faldurile rămîn mai mult sau mai puţin fixate de primplan.

Ne dăm seama imediat de mai marea forţă şi subtilitate a desenului lui Leonardo, cu contrastele sale mai adînci de umbră şi lumină şi cu trecerile sensibile spre părţile întunecate, fără însă a pierde din claritatea compoziţiei. Desenul are şi anvergură, dar şi variaţii de fineţe, de exemplu deasupra genunchilor, în primplan, în jurul piciorului stîng, etc. Dar aceste mişcări fine se subordonează armonios ritmurilor mai ample care, deşi întrucîtva lineare ca efect, sînt scoase în evidenţă de dispoziţia clară şi blîndă a luminilor. Se ajunge astfel la o respiraţie simfonică, avînd multe melodii minore intermediare, interesantă fiecare în parte şi cu rolul ei în ansamblul compoziţiei. Nu există nici un fragment care să nu aibă elementul său de originalitate. De aceea unitatea, bogăţia şi capacitatea integratoare a acestui studiu de falduri îl aşează pe un plan mult mai înalt decît cel al lui Credi, care acum ne apare destul de uscat şi monoton; să remarcăm, de exemplu, similitudinea poziţiei picioarelor şi lipsa de variaţie a faldurilor care cad între ele.

Pentru următoarea comparaţie să luăm un desen al lui Leonardo, reprezentînd un bust de fată executat în creion cu vîrf de argint [101] şi portretul realizat în aceeaşi tehnică de un elev al său [102]. Prima schiţă i-a servit pictorului pentru îngerul îngenuncheat din tabloul *Fecioara pe stînci*, aflat în prezent la Luvru. Acesta datează de la începutul deceniului 1480—90, cînd Leonardo se găsea la Milano, în serviciul lui Lodovico

Scanned with OKEN Scanner

Sforza. Autorul celuilalt desen este necunoscut, dar evident unul din elevii milanezi ai marelui pictor.

În desenul lui Leonardo numai faţa e terminată; restul e doar vag schiţat, sugerînd însă clar părul şi poziţia bustului. În desenul elevului, deşi este mai finisat, expresia formei, mai ales la gît şi umeri, este mult mai slabă. Sîntem fascinaţi, la Leonardo, de intensitatea şi limpezimea modelajului, de caracterul liber şi investigator al contururilor şi, nu în ultimul rînd, de profunzimea expresivităţii capului. Ce tulburători sînt ochii, ce sensibilă gura, ce fine contururile nasului şi obrazului. Coordonarea trăsăturilor mărturiseşte o siguranţă desăvîrşită; figura are acel farmec insondabil care transcende frumuseţea pămînteasca, amintind mai degrabă de frumuseţea angelică.

Desenul elevului este inferior în multe privinţe. Acesta nu demonstrează deloc aceeaşi stăpînire a coordonării trăsăturilor. El insistă în mod exagerat asupra ochilor, care ies în afară ca la o sculptură slab realizată. Gura nu are viaţă, iar nasul nu are formă. În general, linia este lipsită de acea mobilitate din desenul lui Leonardo — nu numai de prospeţimea investigatoare şi de forţa modelatoare, ci şi de farmecul ei ritmic. Mai mult, capul femeii nu este corect raportat la bust, care pare a recula şi este oarecum plat. Pe de altă parte, cît de clar şi de armonios este pusă în evidenţă mişcarea contrastantă a capului şi umărului la Leonardo. Stadiul mai succint al desenului ce ne-a rămas de la maestru — l-am putea numi economie artistică — este mult mai grăitor decît caracterul finit al execuţiei elevului.

O altă comparaţie între un portret de Leonardo [103] şi unul de un elev al său [104] este de asemenea interesantă. De această dată studiul lui Leonardo aparţine unei faze mai avansate a artei sale. Ambele desene reprezintă un tip de bătrîn caracteristic, utilizat adesea de

Scanned with OKEN Scanner

Leonardo — în cazul de faţă pentru călăreţul din partea de sus a compoziţiei intitulate *Bătălia de la Anghiari*, pe care pictorul a executat-o, între anii 1504—5 pentru primăria din Florenţa. Desenul, în cretă neagră, se află actualmente la Budapesta. Ca şi în schiţa pentru capul de înger [101], execuţia este finisată numai în porţiunea feţei, poziţia şi mişcările restului siluetei fiind de asemenea clar sugerate doar prin contururile sumare însă viguroase, care nu lasă nici o îndoială în privinţa integralităţii formei şi a adîncimii în spaţiu. Mişcarea şi emoţia sînt impecabil redate. Intensitatea, claritatea şi subtilitatea modelajului rămîn neegalate de nici un contemporan al lui Leonardo, iar expresia mîniei amestecate cu groază reflectă în mod dramatic situaţia disperată a omului. Să observăm acţiunea muşchilar feţei, a celor de pe frunte şi din jurul gurii deschise, precum şi expresia de frenezie din ochii lui umbriţi.

E adevărat că, în desenul elevului, bătrînul nu este surprins în mişcare, ci mai degrabă priveşte liniştit spre stînga. Şi tehnica este uşor diferită, căci aici se foloseşte creionul cu vîrf de argint în locul cretei negre. Dar, în ciuda acestor diferenţe, calitatea acestor două desene este pe deplin comparabilă. Se remarcă o realizare slabă a senzaţiei de volum şi a modelajului de suprafaţă. Efectul este asemănător cu cel al unui basorelief, dar sugestia rotunjimii sau a existenţei spaţiale este precară. Linia profilului pare dură şi monotonă, fără a oferi nici unul din semnele forţei modelatoare a lui Leonardo. Putem compara porţiunea din jurul gîtului şi pînă la umăr, o piatră de încercare pentru orice grafician. Cît de sigure şi grăitoare sînt aceste trăsături la Leonardo, cu toată realizarea lor sumară; în desenul elevului ele sînt plate şi lipsite de tensiune organică. La Leonardo apare o adîncire continuă a desenului de la un plan la altul, în timp ce la elev numai cîteva porţiuni ies în evidenţă din compoziţia plană: proeminenţa frunţii,

Scanned with OKEN Scanner

marginea osoasă a obrazului, mușchiul ce se întinde în jos, de la bărbie către gît. Caracterul izolat al acestor detalii distruge efectul coerenței organice. Elevul a dobîndit de la maestrul său o anumită vivacitate a liniei, dar nu reușește să ofere decît un palid reflex al tipului eroic și al stilului din desenul lui Leonardo.

Cu Leonardo da Vinci ajungem la perioada de apogeu a Renașterii; Rafael este cel mai desăvîrșit reprezentant al acestei faze eminamente clasice, în bună măsură și prin grafica lui. Vom analiza un studiu înfățișînd patru războinici goi [105], un desen în peniță datînd din perioada sa florentină, aproximativ între 1505—8, cînd încă era tînăr. Rafael s-a născut în 1483. Impresia profundă pe care i-a produs-o *Sfîntul Gheorghe* al lui Donatello de la Orsanmichele se reflectă în figura centrală, iar tînărul din dreapta seamănă cu un personaj de pe un basorelief antic roman din teracotă. Însă trimiterile amintite nu scad din originalitatea și prospețimea schiței lui. Aceasta se găsește la Ashmolean Museum din Oxford, care conține cea mai bogată colecție de desene ale lui Rafael din lume. Să comparăm acest desen cu un altul reprezentînd trei nuduri de tineri și un copil din așanumitul *Caiet venețian*, aflat la Academia dni Veneția [106]. Acest caiet i-a fost cîndva atribuit lui Rafael, însă O. Fischel demonstrează cu dreptate că autorul lui era un artist minor care a copiat diferiți artiști din Umbria, printre care și pe Rafael. Fischel susține că acest desen este o copie după Rafael sau Signorelli și că ar reprezenta încoronarea păstorului David de către marele preot.[1]

Multe din desenele lui Rafael au fost stricate de adaosurile artiștilor ulteriori, care au încercat să le sporească efectul dîndu-le un caracter mai finit. Procedînd astfel, acești graficieni ulteriori fac dovada lipsei lor de înțelegere pentru economia de mijloace și sugestivitatea unui mare artist. Schița ce-i înfățișează pe cei patru războ-

Scanned with OKEN Scanner

nici goi [105] este însă un original neprelucrat, unde putem observa tot farmecul măiestriei lui Rafael. Sînt remarcabile aici uşurinţa şi siguranţa cu care trasează liniile; la ele se adaugă o uimitoare simplitate şi eleganţă, adică tot atîtea semne ale marii arte. La fel ca în opera lui Leonardo şi Dürer, la care ne vom referi mai jos, corpurile dobîndesc forţă, la Rafael, prin accentele lor plastice şi prin modul cum îşi definesc formele; balansul lor ritmic este pe cît de viguros pe atît de subtil. Economia extremă a realizării este dublată de o mare claritate şi expresivitate. Nu intervine nici un dubiu că personajele sînt grupate într-un spaţiu limitat, desenul părînd a fi o schiţă pentru un basorelief. Mişcările sînt libere şi echilibrate, în ciuda faptului că sînt dispuse foarte aproape de planul frontal. Nu există nici o incertitudine privind poziţia anterioară sau posterioară a fiecărei părţi a trupurilor. Umbrele paralele sumare şi vagi dau compoziţiei unitate şi atmosferă. Ele ne ajută de asemenea să distingem planurile în furncţie de uşoarele contraste tonale. Accentul subtil pus pe axa centrală a compoziţiei şi relaţia formală a mişcărilor contrastante de fiecare parte ne dezvăluie extraordinarul simţ al echilibrului la Rafael.

Toate aceste calităţi lipsesc însă în desenul relativ pedestru al contemporanului [106], unde nu întîlnim nimic din sensibilitatea maestrului la variaţiile tonale, din minunata sa capacitate de a fixa formele organice, sau din ritmul fluid al liniilor sale. Aici execuţia meticuloasă, umbrele aplicate mecanic, asprimea contururilor creează forme izolate, ce rămîn fără greutate şi tensiune, fără acel echilibru şi acea ponderaţie de natură a-l convinge pe privitor. Şi, nu în ultimul rînd, expresia banală a feţelor nu suportă comparaţia cu spiritul eroic pe care îl exprimă fizionomiile lui Rafael.

Următoarele două exemple sînt un studiu reprezentînd şase luptători goi [107], din perioada romană a lui Ra-

Scanned with OKEN Scanner

fael – circa cinci ani mai tîrziu — şi un desen aparţinînd şcolii sale şi înfăţişînd doi bărbaţi goi în acţiune, unul mare şi unul foarte mic [108]. În plus, se mai văd în desenul elevului cîteva studii de picioare, dintre care unul este suprapus peste personajul principal. Pentru demonstraţia noastră, ne vom concentra atenţia numai asupra personajului principal. Acest desen este făcut în peniţă, în timp ce desenul lui Rafael este realizat în cretă roşu închis peste o schiţă în creion cu vîrf de plumb. Lucrarea lui Rafael datează din jurul anului 1511, deoarece a servit drept model pentru basorelieful de sub statuia lui Apollo aflată într-o nişă în fundalul arhitectonic din marele tablou *Şcoala din Atena*. În timpul perioadei sale romane, Rafael este influenţat de Michelangelo, după ce vede nudurile acestuia de pe tavanul Capelei Sixtine. De la mai bătrînul său maestru el deprinde acea tratare intens anatomică a nudurilor. În desenele sale, Michelangelo pare să cizeleze muşchii cu peniţa. Haşurile dese produc acelaşi efect ca şi statuile sale finisate cu mare migală. Rafael îi urmează exemplul, dar numai pînă la un punct. El pune în principal accentul pe contururi, care au cîştigat pe rînd în forţă şi incisivitate comparativ cu nudurile florentine. Liniile sale fac curburi deosebit de rapide, spre interior sau spre exterior, în funcţie de direcţia formei şi sînt animate de accente şi mai bogate ca înainte.

Deşi vădeşte la rîndul lui influenţa lui Michelangelo în haşuraţia deasă şi în strădania de a reda cu minuţie anatomia, desenul elevului nu reuşeşte să dea coerenţă formei organice. Contururile au aici numai o funcţiune modelatoare restrînsă şi nici nu curg cu aceeaşi armonie ritmică. Deşi se simte la el un reflex atît al lui Michelangelo, cît şi al lui Rafael, acest artist nu se ridică la valoarea nici unuia din cei doi, lipsindu-i calităţi fundamentale precum claritatea structurală şi proiectarea

Scanned with OKEN Scanner

convingătoare a formelor în spaţiu. El nu atinge decît unele aspecte ale artei celor doi maeştri, dar nu reuşeşte să unească sau să integreze aceste trăsături în realizarea sa plată.

Trecem, în continuare, la două studii în cretă reprezentînd capete de femei, unul de Rafael [109], iar celălalt de un elev al său [110]. Desenul lui Rafael poate fi datat aproximativ 1510—11, deoarece el a utilizat acest studiu pentru una din muzeele de pe fresca intitulată *Parnas*, de la Vatican. Desenul discipolului a fost atribuit mai multor autori, dar consensul criticilor este că el aparţine unui elev al lui Rafael. Lucrarea se găseşte la Fogg Museum din Cambridge, Mass., iar catalogul muzeului îl atribuie lui Sodoma în faza lui rafaelescă. Regăsim şi în portretul prezentat aici calităţile pe care le admirasem la nudurile marelui maestru din Umbria: măreţie şi uşurinţă, o minunată fixare a formelor şi mişcărilor în spaţiu prin contururi de o mare frumuseţe şi de o simplitate extremă şi prin umbrele rare, însă pline de efect. Se constată o excepţională coordonare a trăsăturilor figurii rotunde. Merită şi aici să subliniem cît de subtil utilizează Rafael contrastele de umbră şi lumină pentru a realiza claritatea formelor şi adîncimea spaţială în porţiunea din jurul frunţii, nasului, gurii, bărbiei şi cum introduce o bandă îngustă de lumină reflectată pe lîngă conturul obrazului pentru a elibera forma din fundal.

Desenul elevului este departe de a atinge aceeaşi claritate a formei cu o subtilitate şi o forţă egale. Figura este mai puţin fericit modelată. Liniile şi tonul de culoare nu sînt la fel de bine coordonate. Este adevărat că artistul operează mai mult cu tonul de culoare decît cu liniile, însă umbrele sale nu revelează, ca în desenul lui Rafael, acea evidenţiere selectivă şi mai nuanţată a

Scanned with OKEN Scanner

elementelor portretului. Se reflectă la el ceva din stilul lui Rafael, dar la un nivel calitativ foarte scăzut.

Să privim acum alte două desene, unul tot de Rafael, iar celălalt de un elev sau imitator al său, care ne vor oferi o imagine a multilateralității artei primului și a variațiilor de calitate ce se pot constata la artiștii ce au lucrat în maniera lui. Desenul lui Rafael prezintă două siluete: una goală și una îmbrăcată [111]; personajul îmbrăcat pare a fi un poet, căci ține în mînă o carte și poartă pe cap o cunună, iar personajul gol este Apollo, cu lira sa. Drept comparație, reproducem un desen [112] atribuit înainte lui G. F. Penni, un elev al lui Rafael, dar, mai recent, unui imitator din secolul XVII al lui Rafael și Timoteo Viti, care este foarte apropiat de Rafael[2]. În el este înfățișat episodul din mitologie despre Mercur și Aglauros. Aglauros era geloasă pe frumoasa ei soră Herse, de care se îndrăgostise Mercur și îi refuză acestuia intrarea în palatul tatălui ei. Cupidon stă între cei doi și plînge. Istoria este povestită de emulul lui Rafael cu o anumită vioiciune. Se observă că are loc o ceartă și se poate vorbi chiar de o anumită tensiune psihologică între personaje. Dar, punîndu-l alături de schița lui Rafael — chiar dacă aceasta nu are acțiune și prezintă doar studii de siluete izolate — ne dăm seama de neajunsurile din lucrarea elevului. Ceea ce îi lipsește este economia strictă a maestrului, armonia și frumusețea liniei lui, expresia clară a alcătuirii și mișcării corpurilor, sugestia directă de ușor și aerian.

Dacă încercăm să distingem diferite planuri în tratarea personajelor elevului, întîmpinăm dificultăți serioase. Deosebim o multitudine de linii, dar ele se repetă și rămîn fără efect. Putem urmări conturul siluetei lui Mercur, ca și umbrele sale interioare și îl putem compara cu corespondentul său rafaelesc — Apollo. Nu ne vor trebui multe cuvinte pentru a stabili diferența uriașă

Scanned with OKEN Scanner

de armonizare a părţilor, de bogăţie şi economie a accentelor, de animaţie.

Trebuie să prezentăm cel puţin şi una din *Madonele* lui Rafael. Am ales o Madonă aşezată şi citind, cu un prunc lîngă ea [113]; o vom compara cu un desen al unui pictor din şcoala lui Rafael înfăţişînd căsătoria Sfintei Ecaterina [114]. Această Madonă este cel mai liber tip de desen în peniţă din perioada romană a lui Rafael — circa 1510—15. Desenul discipolului pare la început foarte asemănător cu cel al maestrului prin caracterul sumar al liniaturii sale, dar, la un studiu mai atent, el dezvăluie şi slăbiciuni. E drept că fundalul din desenul lui Rafael este extrem de vag sugerat, în schimb Madona şi pruncul sînt decis conturaţi şi plasaţi în peisaj; acţiunea, mişcarea şi starea de spirit a celor două personaje sînt distinct reliefate de liniile liber unduitoare. Contururile formelor sînt concret sugerate mai degrabă decît definite rigid. Poziţia corpului sub îmbrăcăminte este fără echivoc. Lumina şi aerul învăluie eteric grupul, iar accentele peniţei sînt savant rezervate pentru punctele principale de interes, precum cele două capete sau picioarele pruncului, pentru a preciza poziţia sa între genunchii Mariei. Se observă uşor cît de continuă este profunzimea tabloului de la cartea Madonei spre cap şi umărul stîng, sau de la piciorul stîng întins în faţă, peste pruncul Isus, către genunchiul retras. Atitudinea complicată a pruncului este definită cu minimum posibil de linii şi cu o economie extremă, pentru a nu se perturba ordinea accentelor majore.

Dacă, după această experienţă, ne îndreptăm atenţia către desenul elevului, vom simţi de îndată o absenţă a articulării spaţiale. Contururile nu degajează propriu-zis formele din planul frontal, ci mai mult le ajustează forţat într-un stil îngust, de basorelief. Compoziţia internă este slab adaptată la aceste contururi şi nu izbuteşte să clarifice poziţiile şi vestimentaţia. Să comparăm jumă-

Scanned with OKEN Scanner

tatea inferioară a siluetei Madonei în fiecare din cele două lucrări, sau poziţia aşezată a Madonei lui Rafael cu aceea a Sfintei Ecaterina. Şi nu absenţa stăpînirii tridimensionalităţii siluetelor şi a gesturilor lor trădează mîna artistului minor. Figurile sînt neexpresive, iar liniile se repetă adesea, fiind lipsite de semnificaţie şi neintegrîndu-se în ritmul general al compoziţiei.

De la Rafael să trecem la Dürer, cel mai mare grafician al Renaşterii nordice şi să prezentăm un portret al său din 1503, care îl înfăţişează pe prietenul şi protectorul său, umanistul Willibald Pirkheimer [115]. Îl vom compara cu un portret de bărbat realizat de un contemporan al lui Dürer, monogramistul B. B., cunoscut numai prin aceste două iniţiale aflate în colţul din stînga jos al lucrării [116]. În colţul din stînga sus se poate vedea data: 1504. Nu l-am putea numi pe monogramistul B. B. un elev al lui Dürer: el aparţine probabil şcolii din Augsburg, un oraş nu departe de Nürnberg, şi se situează în aria de influenţă a lui Dürer. Oricum, cele două desene sînt destul de asemănătoare ca stil şi tehnică — ambele sînt executate în cărbune — pentru a le putea compara în mod util.

Privind desenul lui Dürer, ceea ce ne impresionează în primul rînd, poate, este monumentalitatea lui. Aceasta se realizează printr-o mare capacitate de abstractizare şi simplificare, precum şi printr-o ordine compoziţională strictă. Este cu totul remarcabilă ştiinţa lui Dürer în a subordona întregului părţile. Din numai cîteva accente viguroase şi cu un extraordinar simţ al elementului semnificativ, el exprimă caracterul subiectului său, temperamentul aristocratic, cutezanţa şi agerimea lui Pirkheimer, a cărui viaţă plină de aventuri şi al cărui rafinament intelectual ne sînt cunoscute din propriile sale scrieri şi din corespondenţa cu Dürer. Nu apare numai o soliditate a formelor, ci şi o decorativitate izbitoare a

Scanned with OKEN Scanner

compoziției, cu un simț al echilibrului ferm și sensibil. Fiecare detaliu — fruntea osoasă, falca masivă, urechea, gura, nasul, ochiul — sînt modelate în același timp cu forță și cu delicatețe.

Alături de acest desen, lucrarea monogramistului B. B. suferă considerabil. Contururile sînt banale și monotone, iar funcțiunea lor modelatoare slabă. Portretul pare slab și lipsit de viață. Compoziția nu prezintă vreo relație semnificativă între forme și lasă de dorit sub aspectul integrării elementelor bi- și tridimensionale. Capul ar putea fi lesne întors în orice direcție, fără a strica organizarea laxă a întregului. Și — repetăm — lipsesc nu numai accentele vii ale lui Dürer, ci și capacitatea sa de a surprinde caracterul în profunzime.

Următoarea comparație o vom face între un portret din perioada maturității lui Dürer [117] — datat 1521 — și un portret de contemporanul său Leonhard Beck [118]. Al doilea portret este al unui nobil german, contele Moritz von Ertingen. Tehnica celor două lucrări nu este chiar similară, însă destul de asemănătoare pentru a înlesni o comparație calitativă. Desenul lui Dürer este executat în cărbune, ca multe din portretele sale mari; cel al lui Beck în cretă neagră, roșie și galbenă, peste care a trecut pensula muiată în ton de culoare. În acest caz, desenul artistului din Augsburg se apropie calitativ mai mult de cel al lui Dürer. Se remarcă prospețime și o caracterizare vie a personajului; lucrarea are o decorativitate atrăgătoare și o compoziție armonioasă. Dar cu toate acestea, nu atinge grandoarea compoziției lui Dürer. Pentru a-l aprecia deplin pe ultimul nu trebuie să uităm că desenul fusese inițial mai mare — el a fost tăiat în părțile laterale și la partea superioară — și că prezenta forma rotundă a pălăriei mai complet decît o vedem în prezent. (Procedeul este cunoscut din desene similare ale aceleiași perioade). În plus, linia lui Dürer

Scanned with OKEN Scanner

dovedește mult mai multă sensibilitate. Fiecare detaliu este fin modelat, iar bustul și capul creează un efect plastic deosebit. Felul cum proiectează Dürer obrazul pe fondul părului, bărbia deasupra gîtului, sau modul cum rezolvă deschiderea complicată a hainei de blană și a cămășii la gît nu au echivalent în desenul lui Beck. Și o altă distincție importantă: caracterizarea incisivă a personajului la Dürer nu este egalată de contemporan, căruia îi lipsesc atît intensitatea cît și sensibilitatea maestrului.

Artist tipic renascentist, Dürer s-a arătat la fel de mult preocupat de studiul și reprezentarea nudurilor ca și Rafael și pictorii italieni. Schița plină de viață conținînd șase nuduri [119] datează din 1515. Pictorul absorbise temeinic experiența artei italiene, pe care o avusese în timpul celei de-a doua călătorii a sa la Veneția, în anii 1506—7. În grafică, el adoptă maniera italiană de a haşura uniform cu paralele deschise și de a evidenția structura organică a corpului omenesc bazîndu-se pe cunoașterea anatomiei. Totuși, însă, el rămîne un nordic prin luminarea mai vie a subiectelor și printr-o mai intensă elaborare plastică a detaliului, o moștenire din goticul tîrziu. Sînt de remarcat haşurile interioare ale nudurilor care — mai mult decît la Rafael — tind să devină, din drepte paralele, linii curbe. În acest fel, Dürer sugerează mai clar protuberanțele musculaturii. Tot astfel, unele părți ale corpului capătă mai multă viață, dar totodată ansamblul pierde din monumentalitate, comparativ cu italienii. Ca artist nordic însă Dürer este unul din cei mai mari graficieni ai tuturor timpurilor, neegalat în farmecul, inventivitatea și fluiditatea liniaturii sale.

Comparînd desenul amintit cu unul de subiect similar și atribuit elevului său Hans von Kulmbach [120] — dar care este, poate, numai o copie după Dürer — recunoaștem ușor în multe privințe inferioritatea acestuia

Scanned with OKEN Scanner

din urmă. Contururile sale nu au acea elasticitate și caligrafie a liniei maestrului. Este prea multă lumină în acest desen, ceea ce duce la o golire a formelor de conținut sau la o accentuare doar pe porțiuni; haşurația interioară este prea rară și nu se leagă ritmic de contururi. Se observă o subțirime și o uscăciune a acestor nuduri, de altfel foarte lipsite de viață; Dürer, pe de altă parte, animează fiecare personaj, unindu-le pe toate într-o compoziție interesantă, deși probabil că această reprezentare a lui nu are nici o altă semnificație decît ca studiu al diferitelor poziții și atitudini de nuduri.

Și, fiindcă tot ne ocupăm de Dürer, să prezentăm cel puțin una din încîntătoarele sale Madone. Acest desen anume — executat în peniță — [121], cu un înger cîntînd din violă la picioarele ei este datat 1519. Să-l comparăm cu un desen în peniță, o *Adorație a Magilor* [122] de Hans Schäufelein, un elev al lui Dürer cu o individualitate marcantă și, ca și maestrul său, grafician foarte productiv. Linia lui Schäufelein este ușoară și are o anumită vioiciune ornamentală, dar este mai puțin sensibilă în redarea formelor, mai puțin interesantă și variată. Se vede lesne că îi lipsește mai marea economie a profesorului său, claritatea structurală a acestuia și accentele animate de umbră și lumină. Să privim comparativ grupul Madonă-prunc din cele două desene, precum și desfășurarea mantiei pe genunchii Madonei în acest desen sau în oricare din lucrările lui Schäufelein. În mod repetat, la acesta faldurile sînt clădite unele peste altele; la Dürer ele sînt extrem de variate și pretutindeni clar definite. Lumina și umbra contrastează mai subtil și, oriunde sînt utilizate, ele servesc la redarea formei, chiar în porțiunile cele mai complicate. Odată remarcată această minunată calitate a desenului lui Dürer, limitele celui al lui Schäufelein devin aparente, în ciuda impetuozității și virtuozității sale.

Scanned with OKEN Scanner

Să încercăm acum să sintetizăm criteriile calității superlative pe care le-am aflat, neomițînd că, deocamdată, ele se aplică numai la mari desene din secolele XV și XVI, goticul tîrziu și Renaștere. Însă valabilitatea acestor criterii va fi testată în continuare prin exemple din perioade ulterioare, începînd cu barocul pînă în secolul XIX. Dar de aceasta ne vom ocupa în capitolul următor.

În ce privește linia, am văzut că sensibilitatea, flexibilitatea, ritmicitatea, farmecul decorativ, forța modelatoare, calitatea descriptivă, sugestivitatea, ușurința și siguranța, spontaneitatea și articulația sînt toate criterii bune. Va fi interesant de văzut dacă acești termeni se vor putea aplica la tonuri și tușe — nu numai la linii — cînd ajungem, în secolele ulterioare, la un stil mai mult pictural decît linear.

Cît despre formă, lucrările de bună calitate se distingeau prin soliditate, claritate structurală, organicitate și distincție certă a planurilor. Referitor la claritatea plastică, putem vorbi de o exprimare clară a tridimensionalității formei, ca și de o proiecție clară a formei în spațiu — și conchide că tratarea spațiului trebuia să fie articulată și continuă.

În ce privește compoziția sau *disegno*, pentru care poate că este mai nimerit să folosim termenul larg de organizare formală a imaginii totale, am văzut că integrarea și coerența sînt de o mare importanță — referitor la cea de-a doua, putem vorbi chiar de unitate — și că o anumită bogăție de interrelații formale, o decorativitate precum și o expresivitate vizibile sînt indispensabile unui *disegno* de înaltă calitate.

Alte trăsături caracteristice pe care le-am descoperit sînt o mare varietate de accente, economia de mijloace artistice, un sentiment al echilibrului, un sentiment al nevoii

Scanned with OKEN Scanner

de semnificație, inventivitate și originalitate. Combinația de subtilitate și forță, de claritate și articulare a elementelor sau combinarea, în general, a mai multora din calitățile de mai sus, mai degrabă decît apariția exclusivă a uneia sau a cîtorva din ele, constituie o trăsătură importantă.

Definirea acestor criterii, pe care am încercat-o aici, este, evident, departe de a fi exhaustivă, însă cred că am reușit să stabilim din punct real de pornire în tentativa noastră de a determina caracteristicile calității artistice superioare.

Scanned with OKEN Scanner

VII
Mari desene din secolele XVII-XIX

Căutînd să aflăm în continuare criterii ale calităţii artistice superioare, ajungem la perioada barocului, referitor la care vom începe cu exemple din creaţia lui Rubens şi a elevilor sau discipolilor săi. Alături de Bernini, Rubens a fost cel mai proeminent creator şi reprezentant al stilului baroc, şi de asemenea un grafician de cea mai categorică autoritate. Desenul său reprezentînd un cap de femeie [123], care a servit drept studiu pentru Madona de pe altarul Sfîntului Ildefonso*, este executat în cretă roşie şi neagră. Îl vom compara cu un studiu pentru un cap de fetiţă [124], atribuit lui Jacob Jordaens şi executat în cretă neagră şi cărbune.

Aşa cum am văzut şi la exemplele anterioare alese din creaţia marilor maeştri, desenul lui Rubens prezintă o admirabilă uşurinţă a tuşei. Modalitatea reprezentării este diferită acum faţă de cea din Renaştere. Liniile par a se topi în tonurile de culoare. Lumina şi atmosfera plutesc în jurul formelor. Tratarea este mai mult picturală, cu tranziţii tonale blînde. Cu toate acestea, nu lipseşte claritatea formei şi a mişcării. Dimpotrivă, descoperim o sugestie a masei la fel de plenară şi o mode-

* Sf. Ildefonso (aprox. 607 — 667), arhiepiscop de Toledo, sanctificat de biserica catolică. (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

lare a suprafeţelor la fel de sensibilă ca în oricare din marile desene ale Renaşterii. Măiestria lui Rubens se manifestă şi în redarea exaltării exprimate de figura Madonei. Această stare de spirit încă reflectă o concepţie eroică, de felul celei care prevala în arta Renaşterii, dar totodată şi o graţie senzuală caracteristică atît barocului cît şi lui Rubens însuşi. Sîntem înclinaţi să considerăm acest cap de Madonă mai degrabă un tip ideal decît o fizionomie individuală. O asemenea semnificaţie universală nu poate fi exprimată decît dacă există o concepţie artistică suficient de profundă şi de cuprinzătoare[1*].

Prin comparaţie, desenul lui Jordaens pare aproape vulgar. El mărturiseşte o anumită forţă a accentelor şi o mişcare complexă specifică barocului. Însă contrastele sînt exagerat îngroşate şi lipseşte gradaţia, ceea ce face ca rotunjimea formelor şi bogăţia modelajului suprafeţelor să fie mult sub nivelul realizării superioare a lui Rubens. Ochiul nostru nu urmăreşte forma rotundă a capului. Obrajii par plaţi, la fel ca şi gîtul. Şi în linii, şi în tonuri, accentele mai fine lipsesc cu desăvîrşire, iar trăsăturile rămîn fără viaţă. Tratarea subiectului, formelor şi caracterului este pur şi simplu inferioară celei din desenul lui Rubens şi nu pentru că personajul reprezentat aici ar fi de o condiţie mai umilă sau pentru că stilul artistului ar fi mai robust în această lucrare.

Următoarele exemple sînt un studiu în cretă neagră, roşie şi albă de Rubens [125] pentru femeia cu un evantai din pene de struţ care apare în tabloul *Grădina dragostei*, aflat la Prado şi portretul unei femei şezînd, cu o vestimentaţie amplă şi bogată, de Cornelis de Vos [126]. Asemeni tuturor pictorilor flamanzi ai timpului, acesta din urmă a fost puternic influenţat de Rubens. Căci, chiar într-un simplu studiu de vestimentaţie — cum poate fi considerat desenul lui Rubens —, vitalitatea şi originalitatea lui reies cu pregnanţă. Strălucirea

Scanned with OKEN Scanner

animației tipic picturale a personajului nu își găsește un egal în costumul la fel de elaborat din desenul în cărbune al lui de Vos. Discipolul nu realizează deplinătatea maestrului în redarea formelor, sau minunata ritmicitate a mișcărilor stofei, cu acea excelentă coordonare a falduriilor mari și mici, care prin viață prin utilizarea precisă și variată a luminii. S-ar putea invoca, în apărarea desenului lui de Vos, faptul că este în mod predominant un studiu de portret, în vreme ce Rubens se concentrează mai ales asupra costumului. Argumentul e adevărat, dar numai pînă la un punct. De Vos încearcă și o realizare integrală a costumului, dar pe ansamblu el este mai slab, mai uscat și mai puțin capabil de o exprimare plastică și picturală la fel de bogată. Tușa sa este mult mai puțin vie, iar compoziția se difuzează în accente mărunte.

Dintre puținele schițe de peisaje ale lui Rubens, vom prezenta o curte iarna [127], executată în peniță și acuarelă, pe care o vom compara cu un peisaj, tot în peniță și acuarelă, atribuit lui Paulus van Hillegaert [128], un contemporan minor, cunoscut prin numai cîteva lucrări. Deși acest artist este olandez, desenul său are un aer flamand, în tradiția lui Jan Brueghel și se apropie destul de mult de Rubens ca tehnică, subiect și stil pentru a permite o comparație calitativă.

Mai multe elemente ne impresionează în desenul lui Rubens: spațialitatea accentuată și animarea dinamică a compoziției degajate din senzația de mișcare a copacilor, drumului, norilor și atmosfera însăși. Drumul cotește brusc la stînga, din primplan spre fundalul îndepărtat. Contrastele viguroase dar gradate de lumină și umbră stabilesc raporturi spațiale clare între planul apropiat și cel depărtat și dau elasticitate formelor, precum hambarele cu acoperiș de trestie sau copacii goi. Compoziția are și accente ample și accente mici împletite într-o unitate de tip superior.

Scanned with OKEN Scanner

Meritele desenului lui van Hillegaert ar fi o finețe modestă și o delicatețe a detaliului. Totuși îl lipsesc vitalitatea lui Rubens, gama largă a accentelor acestuia și, desigur, intensitatea atmosferei. Exprimarea formelor în spațiu nu este distinctă; van Hillegaert folosește o lumină egală și fără relief; perspectiva este relativ defectuoasă; cerul e gol și nu participă în nici un fel la efectul spațial. Singura diagonală, a drumului ce se pierde în depărtare, nu ajunge pentru a crea un spațiu atotcuprinzător. Compoziția „cade" în cele două margini. În ansamblul lui, acest desen ne demonstrează că numai delicatețea tușei, neîmbogățită de accente puternice, produce rareori o compoziție de înaltă calitate.

Contrastul dintre un mare maestru și un respectabil artist minor rezultă cu pregnanță și din următoarele două lucrări, una de Rubens, iar cealaltă de un contemporan flamand, dar cu o generație mai tînăr. Schița în cretă neagră [129] este un studiu de siluete umane[2] pentru marele peisaj al lui Rubens *Întoarcerea de la cîmp*, aflat la Galeria Pitti din Florența. Desenul în creion [130] înfățișează doi vînători cu cîinii lor și un țăran care le arată drumul. El aparține lui David Teniers cel Tînăr, cunoscutul pictor de gen, deosebit de apreciat în secolul XVIII pentru scenele sale rustice pline de veselie. Azi el este considerat un artist minor și motivul reiese imediat cînd comparăm cele două desene.

Mai marea vitalitate a lui Rubens se manifestă cu putere. Țărăncile par a umbla în realitate prin arșița soarelui și le simțim mișcările iuți și vioaie ale trupurilor. Ele par învăluite într-o atmosferă ușoară și aeriană. O dată în plus, Rubens realizează imaginea vizuală cu o mare economie și rigoare. Formula capătă forță deplină prin mecanismul baroc al contrastului de umbre și lumini. Dar aici lumina se revarsă peste figurile femeilor, iar nuanțele se desfac într-o luminozitate totală prin

Scanned with OKEN Scanner

omiterea liniilor și a hașurilor. Întreg desenul realizează o ritmicitate fluidă amplă.

Personajele lui Teniers, ce-i drept, nu sînt în mișcare în momentul cînd sînt surprinse de artist, dar nu acest lucru le face mai puțin animate decît cele ale lui Rubens. În principal, Teniers nu are acea forță a maestrului de a sublinia volumele siluetelor și de a le da vigoare și vitalitate. El lucrează cu tușe mici, sumare, descriind cu grijă detaliile. Și el este sensibil la redarea luminii și aerului, dar, ca și la van Hillegaert față de Rubens, delicatețea și relativa lui prospețime nu ajung pentru a ridica desenul la nivelul artei superioare. Desenul lui Rubens cuprinde mai multe aspecte decît simpla descriere de suprafață, iar gama și varietatea accentelor sale sînt mult mai largi.

Trecînd la Rembrandt, vom prezenta mai întîi un desen din perioada sa timpurie, în jurul lui 1633, cu un subiect din Biblie: *Cristos în casa Martei și Mariei* [131] și un desen de un elev al său, Gerbrand van den Eeckhout, tot cu subiect biblic: *Iuda și Tamar* [132]. Ambele lucrări sînt executate în peniță.

La o privire superficială, există o mare asemănare între liniile ondulate și elaborarea grafică de o mare intensitate a celor două compoziții. Totuși, nu ne va fi greu să remarcăm o disciplină mai riguroasă la Rembrandt, exercitată asupra liniilor sale variate, chiar dacă au fost trasate în grabă. Se observă că direcția și densitatea hașurilor contribuie cu mai multă eficiență la articularea personajelor, la realizarea formei și mișcării lor și, în sfîrșit, la concentrarea dramatică a compoziției în jurul rolului central al lui Cristos între cele două surori. După cum spune textul Evangheliei, Isus ia apărarea Mariei, sora cea contemplativă, care stă jos cu o carte pe genunchi, față de Marta, gospodina cea harnică, nemulțumită că sora ei „a lăsat-o singură să slujească". La aceasta, Cristos răspunde cu celebrele cuvinte: „Marto,

Scanned with OKEN Scanner

Marto, te îngrijeşti şi pentru multe te sileşti. Dar un lucru trebuie: căci Maria partea cea bună şi-a ales, care nu se va lua de la ea.“*

În desenul intitulat *Iuda şi Tamar*, cuplul este plasat în aer liber, în faţa unei case al cărei acoperiş şi coş sînt vag schiţate şi care este înconjurată de o vegetaţie luxuriantă. Linia lui Eeckhout este rapidă şi neregulată. El surprinde scena cînd, fără a şti că e tocmai Tamar, Iuda se apropie de nora sa rămasă văduvă, care stă pe marginea drumului ca „o femeie nărăvită“.** Însă artistul reuşeşte numai pînă la un punct. Un uşor aer de vag pluteşte peste toate elementele, mai cu seamă cînd comparăm acest desen cu claritatea lui Rembrandt şi cu accentuările lui mai pline de semnificaţie. Caracterul vag al realizării lui Eeckhout apare evident în redarea vegetaţiei, a personajelor, precum şi în accentele spaţiale, care trebuie să determine poziţia protagoniştilor în raport cu cadrul unde sînt plasaţi. Desenul nu e rău; şi totuşi îi este inferior lui Rembrandt.

Din perioada de mijloc a creaţiei acestui mare artist, adică anii 1640—50, am ales desenul *Visul lui Iacob* [133], aflat la Luvru; pentru comparaţie ne-am oprit la un desen cu acelaşi subiect aparţinînd unui elev al său, Ferdinand Bol [134]. În perioada de mijloc a creaţiei lui, Rembrandt a trecut de la precizia grafică, exprimată printr-o abundenţă de linii şi tuşe, la o mai mare blîndeţe tonală şi o economie sporită a mijloacelor. Desenul îl înfăţişează pe Iacob dormind rezemat de o piatră, în timp ce doi îngeri coboară din cer privindu-l înduioşaţi. Tratarea tonală discretă în peniţă şi pensulă contribuie la crearea unei atmosfere transcendentale şi eliberează scena de eventualele intervenţii realiste prea agresive.

---

* *Luca*, 10, 41—42. (n. trad.)
** *Facerea*, 38, 14—15. (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

În desenul cu subiect similar al elevului, scena este excesiv de sumar schițată. Zonele de umbră și lumină sînt masate într-un contrast dramatic, însă Bol nu stăpînește subtilitățile artei lui Rembrandt, sensibilitatea și economia acestuia. Comparația dintre îngerul său și cei ai maestrului face orice alte explicații de prisos. Cea mai ușoară tușă de peniță sau de pensulă a lui Rembrandt are o semnificație, în vreme ce discipolul rău risipește o mulțime de tușe și tonuri îngroșate pentru a oferi o sugestie mult mai puțin articulată a mesagerului ceresc. Constatarea rămîne valabilă și cînd îl comparăm pe Iacob din cele două desene, sau detaliile înconjurătoare.
Din perioada maturității lui Rembrandt — în jurul anului 1655 — am ales minunatul desen cu profetul Ilie șezînd lîngă pîrîul Cherit [135] și un desen cu *Iuda și Tamar* [136] realizat de un elev al său, o compoziție similară celei a maestrului și inspirată de stilul acestuia din anii 1650—60. Ambele sînt executate cu penița și cu pensula muiată în culoare diluată. În desenul lui Rembrandt, razele ce coboară din cer arată că tocmai asistăm la momentul cînd profetul aude vocea Domnului care îi spune să se ducă la Sarepta Sidonului, căci pîrîul secase, „nemaifiind ploaie pe pămînt". Acolo o femeie îl va hrăni.* Ilie își unește mîinile într-o rugăciune în mijlocul decorului pustiu, stînd cu fața spre un deal din depărtare. O dată în plus trebuie să admirăm talentul lui Rembrandt de a crea o scenă de o mare expresivitate cu un minimum de tușe articulate, care conturează — și mai ferm decît pînă atunci — compoziția, contrastul dintre personaj și perspectiva îndepărtată, structura peisajului nisipos și neregulat. Linia sa combină economia cu sugestivitatea, iar cele mai ușoare accente sau omisiuni tonale contribuie la definirea spațialității și la redarea unei atmosfere pîrjolite de soare.

---

* *III Regi*, 17, 9. (n. a.)

Scanned with OKEN Scanner

În desenul discipolului, raporturile spaţiale sînt mult mai incerte şi lipseşte de asemenea reconstituirea sigură a terenului de la Rembrandt. Dealul, cu edificiile şi copacii săi, nu dobîndeşte suficientă consistenţă, nici detaliile formă distinctă. Tuşele sînt vagi şi ezitante; de asemenea alcătuirea podului aflat la jumătatea distanţei spre stînga este greu de descifrat şi distruge senzaţia de distanţă dincolo de el. Prin comparaţie, Iuda şi Tamar sînt relativ închegaţi ca siluete. Discipolul îşi însuşeşte cu destul succes stilul sumar al lui Rembrandt, dar nu poate reţine concreteţea liniei acestuia în schiţarea peisajului.

Pentru a demonstra importanţa excepţională a accentelor tonale subtile în grafica din perioada maturităţii lui Rembrandt, vom prezenta desenul *Jelirea lui Isus* [137], a cărui dată a fost stabilită la începutul deceniului 1650—60 şi o copie veche după această compoziţie, aflată la Muzeul Naţional din Stockholmn [138]. Mai de mult, asemenea copii au fost considerate desene autentice ale lui Rembrandt, pînă s-au descoperit originalele şi diferenţele au devenit evidente. Se poate lesne observa cum copia, executată în peniţă peste creion, nu e decît un palid schelet al schiţei lui Rembrandt în peniţă şi ton de culoare diluată. Ce bogăţie uriaşă creează în lucrarea maestrului variaţia accentelor tonale şi raporturile dintre ele. Acestor accente le datorăm sugestia clară a formelor în spaţiu şi a aerului şi luminii ce le învăluie precum şi expresia plină de sensibilitate a feţelor, privirile, gesturile. Ce complicată şi totuşi ce limpede e porţiunea din jurul mîinii stîngi a lui Cristos, pe care Sfîntul Ioan o ţine în mîna sa dreaptă, în timp ce stînga este uşor ridicată, iar Maria Magdalena îl priveşte cu smerenie şi durere pe Isus. Şi ce goală este această porţiune în copie, unde lipsesc cu desăvîrşire gradaţiile mai fine de linie şi ton. Acelaşi lucru s-ar putea spune despre majoritatea

Scanned with OKEN Scanner

celorlalte porţiuni, ca şi despre raporturile interne generale din aceste două desene.

În perioada sa de maturitate, Rembrandt a folosit uneori contraste mai puternice şi mai ample de umbră şi lumină, după cum se poate vedea în desenul cu un *Bărbat la masa de lucru* [139], executat în peniţă şi pensulă. El poate fi datat aproximativ 1655. Bărbatul din desen ar putea fi — după opinia lui Frits Lugt[3] — prietenul şi patronul pictorului, Jan Six, la domeniul acestuia de la Ijmond, după cum indică rîul Amstel, care se vede pe fereastră. Să comparăm acest desen cu unul avînd un subiect similar, un *Învăţat la masa de lucru*, aparţinînd unui elev al lui Rembrandt, Nicolaes Maes [140], şi executat în peniţă şi culoare diluată.

Maes preia de la profesorul său tratarea îndrăzneaţă în clarobscur, care subliniază în mod dramatic luminile şi umbrele pentru exprimarea formei, spaţiului şi stărilor de spirit. Şi, totuşi, mijloacele lui Rembrandt şi vocabularul său grafic, deşi mai mult pictural, nu sînt exploatate pe deplin. Contrastele exagerate, prin lipsa tranziţiilor mai fine, rup mai degrabă decît construiesc formele şi coerenţa spaţială. Personajul apare fragil în comparaţie cu bărbatul din desenul lui Rembrandt şi avem, în general, impresia că organizarea tonală e mai mult accidentală decît armonios integrată.

În desenul maestrului nu se remarcă numai o redare mai coerentă a formei şi a spaţiului; atmosfera, exprimată de concentrarea calmă a bărbatului care sigilează o scrisoare, învăluie întreaga încăpere fiind sugerată cu succes printr-o serie de amănunte compoziţionale şi picturale. Să observăm, de exemplu, capul băieţelului iţindu-se la colţul drept al geamului, sau perspectiva realizată prin întîlnirea liniilor mesei şi ferestrei în dreptul personajului absorbit de activitatea sa. Acesta atrage, la rîndul lui, ochiul prin bogatele accente tonale care contrastează puternic — şi fără asperităţi — cu zonele

Scanned with OKEN Scanner

celorlalte porţiuni, ca şi despre raporturile interne generale din aceste două desene.
În perioada sa de maturitate, Rembrandt a folosit uneori contraste mai puternice şi mai ample de umbră şi lumină, după cum se poate vedea în desenul cu un *Bărbat la masa de lucru* [139], executat în peniţă şi pensulă. El poate fi datat aproximativ 1655. Bărbatul din desen ar putea fi — după opinia lui Frits Lugt[3] — prietenul şi patronul pictorului, Jan Six, la domeniul acestuia de la Ijmond, după cum indică rîul Amstel, care se vede pe fereastră. Să comparăm acest desen cu unul avînd un subiect similar, un *Învăţat la masa de lucru*, aparţinînd unui elev al lui Rembrandt, Nicolaes Maes [140], şi executat în peniţă şi culoare diluată.
Maes preia de la profesorul său tratarea îndrăzneaţă în clarobscur, care subliniază în mod dramatic luminile şi umbrele pentru exprimarea formei, spaţiului şi stărilor de spirit. Şi, totuşi, mijloacele lui Rembrandt şi vocabularul său grafic, deşi mai mult pictural, nu sînt exploatate pe deplin. Contrastele exagerate, prin lipsa tranziţiilor mai fine, rup mai degrabă decît construiesc formele şi coerenţa spaţială. Personajul apare fragil în comparaţie cu bărbatul din desenul lui Rembrandt şi avem, în general, impresia că organizarea tonală e mai mult accidentală decît armonios integrată.
În desenul maestrului nu se remarcă numai o redare mai coerentă a formei şi a spaţiului; atmosfera, exprimată de concentrarea calmă a bărbatului care sigilează o scrisoare, învăluie întreaga încăpere fiind sugerată cu succes printr-o serie de amănunte compoziţionale şi picturale. Să observăm, de exemplu, capul băieţelului iţindu-se la colţul drept al geamului, sau perspectiva realizată prin întîlnirea liniilor mesei şi ferestrei în dreptul personajului absorbit de activitatea sa. Acesta atrage, la rîndul lui, ochiul prin bogatele accente tonale care contrastează puternic — şi fără asperităţi — cu zonele

de lumină din dreapta. Întrepătrunderea subtilă a luminii de afară cu obscuritatea din cameră este magistral redată şi folosită pentru caracterul expresiv şi pentru unitatea compoziţiei. Rembrandt utilizează admirabil mijloacele de expresie, peniţa şi pensula, într-o subtilă interacţiune. Nicolaes Maes rămîne însă mult în urmă în toate aceste privinţe. Prin felul cum împroaşcă şi manipulează zgomotos tonurile, ca şi prin poza conştientă de sine a învăţatului, el nu reuşeşte să surprindă acea atitudine calmă, contemplativă, pe care ar fi impus-o subiectul ales. O asemenea incongruenţă în raportul dintre formă şi conţinut este de neconceput la un artist de talia lui Rembrandt.

Dintre peisajele acestuia care, pe drept cuvînt, sînt considerate printre cele mai valoroase lucrări ale sale, reproducem o vedere de lîngă Amsterdam [141], un cot al rîului Amstel în dreptul ruinei castelului de la Kostverloren, al cărui turn se zăreşte printre copaci. În primplan, un gard împrejmuieşte ceva ce seamănă cu o groapă săpată pentru temelia unei case de ţară. La distanţă medie, în stînga, o barcă cu pînze stă ancorată la mal. Vom compara acest desen în peniţă şi pensulă, ce datează aproximativ din 1651—52 şi face parte din celebra colecţie a ducelui de Devonshire, cu un desen din şcoala lui Rembrandt, cam din aceeaşi perioadă, atribuit lui Anthonie van Borssom [142] şi asemănător ca tehnică şi compoziţie. El înfăţişează o colibă cu acoperiş de stuf între copaci, aproape de un canal. La fel ca Nicolaes Maes, şi acest elev supraliciteză linia amplă, azvîrlită pe hîrtie, proprie stilului de maturitate al lui Rembrandt, ca şi cînd ar vrea să demonstreze posibilităţi de realizare superioare. Dar, ca şi la Maes, tentativa rămîne în domeniul vagului şi al lipsei de claritate spaţială. Cîtă articulare şi coerenţă dovedeşte desenul lui Rembrandt cînd face să alunece ochiul peste un spaţiu vast, de la primplan la distanţa mediană şi de aici pînă

Scanned with OKEN Scanner

la malul îndepărtat al rîului, care se întrevede la orizont. Ce concrete sînt la el variatele proiecţii de luminos pe întunecat şi de întunecat pe luminos, creînd astfel atît distanţe mari cît şi mici, ca de exemplu în stînga primplanului, unde artistul decupează imaginea întunecată a gardului pe fondul luminos al rîului, dar şi în dreapta, unde vederea este întrucîtva limitată de case şi copaci, sugestia de spaţiu este totuşi menţinută vie prin elemente ca orientarea acoperişurilor şi o perspectivă aeriană sensibilă. La Rembrandt, fie că ne uităm la un copac, la arbuşti, la case, la garduri, la configuraţia terenului sau la barcă, simţim pretutindeni mîna mai sigură şi mai incisivă a maestrului în surprinderea caracteristicilor structurale şi în tratarea selectivă şi descriptivă mai sumară a detaliilor. Discipolul nu izbuteşte deloc să aducă în scenă elementele vieţii. De aceea şi structura ansamblului este mai slabă şi mai nebuloasă la el. Există o anumită mişcare în compoziţia sa, dar nu este la fel de consecvent urmărită pînă la capăt atît în marile cît şi în micile ei accente. Felul superficial cum aruncă van Borssom liniile pe hîrtie dezamăgeşte în bună măsură. Formele sale par a se umfla de jos în sus, iar imaginea spaţială este incompletă şi vagă în depărtare.

Cu următoarele două desene ajungem în secolul XVIII. Schiţa lui Watteau cu actorul Philippe Poisson [143] este executată în cretă roşie şi neagră. Cealaltă schiţă, în cretă roşie, ce reprezintă un bărbat trăgînd o sfoară subţire [144], este de Nicolas Lancret. Ambele desene ilustrează farmecul francez tipic secolului XVIII, cînd stilul masiv baroc cedează locul unei uşurinţe şi unei eleganţe pline de viaţă. Într-o lumină strălucitoare, cele două personaje se deplasează cu gesturi de balerini. Orice umbră întunecată a dispărut. Un luciu impresionist se întinde peste întreaga suprafaţă a compoziţiilor dînd acestei arte o notă de veselie. Liniile frînte rămîn

Scanned with OKEN Scanner

deschise, definind cu precizie formele, textura și acțiunea. Cu toate că Lancret trebuie prețuit ca un artist de o atractivitate mai mult decît obișnuită, stilul său nu rivalizează cu cel al lui Watteau. La Watteau luminația este mai intensă, calitatea liniei mai incitantă prin precizia și vigoarea ei, prin accentele rare, incisive și ritmice. Personajele sale degajă și tensiune și echilibru, iar lucrările sale armonioase și elegante îl așează lîngă marii reprezentanți ai artei franceze, de la manieristul Callot pînă la impresioniștii Degas și Toulouse-Lautrec. În comparație cu personajul lui Watteau, cel al lui Lancret pare rigid, deși este surprins în mișcare. Lumina nu modelează formele cu aceeași intensitate, flexibilitate și ușurință. Accentele sînt mai puțin incivise în acțiunea lor modelatoare. El nu atinge nici strălucirea, nici finețea articulării liniei sau a tonului de la Watteau.
Comparînd un studiu de femeie șezînd de Watteau [145] cu unul similar ca subiect al lui Lancret [146] — ambele executate în cretă colorată — aflăm aceeași diferență de calitate. Mai mult decît în lucrarea precedentă, de data aceasta Lancret dovedește un farmec deosebit. Acest studiu de vestimentație are o anumită degajare și ușurință a tușei și, poate, dacă nu ar sta chiar lîngă desenul lui Watteau, l-am supraaprecia. Însă reușita lui Watteau ne arată ce înseamnă adevărata măiestrie în grafică, atunci cînd forța se combină cu grația și rezultă o mai profundă stăpînire a formelor, o mai largă gamă de accente și o mai mare coerență compozițională. Liniile îndrăznețe ale lui Watteau scot bine în relief modul cum materialul rigid și lucios al rochiei se depărtează ici-colo de corp ori se frînge în falduri unghiulare. Și totuși persoana și haina formează un tot inseparabil, iar mișcarea corpului se simte intens în această compoziție complexă de o frumusețe aproape abstractă. Organizarea diferitelor forme și linii se concentrează în jurul punctului unde silueta se apleacă for-

Scanned with OKEN Scanner

mînd un unghi şi unde tratarea subiectului devine mai delicată.
La Lancret este mult mai slabă coerenţa formei şi a întregii compoziţii: este în mare măsură o coerenţă de suprafaţă, doar cu puţin caracter structural. Dacă ne limităm analiza fie şi numai la rochia larg desfăcută, dispunerea ei prezintă mai puţină variaţie şi mai puţin interes. Distincţia între planuri este mai slabă, ca şi configurarea modelului, care, fără îndoială, nu este la fel de descriptiv şi de ornamentat ca la Watteau.
Dacă juxtapunem desenul lui Watteau cu un ghitarist în două poziţii diferite [147] şi un desen cu subiect similar aparţinînd unui alt emul al său, Jean-Baptiste Pater [148] — ambele în cretă — superioritatea maestrului reiese cu pregnanţă. Watteau îşi plasează accentele mai succint în punctele esenţiale: să observăm numai jocul minunat al mîinilor şi faţa micşorată într-o expresie a reflexivităţii la ghitaristul din stînga. Luminile şi umbrele dau o strălucire scînteietoare, iar mişcarea complicată a instrumentistului nu ar fi putut fi mai plastic redată. Pentru a putea aprecia armonia graficii lui Watteau şi minunata ei economie de mijloace, să urmărim, de pildă, sensul recesiv al mişcării de la mîna stîngă, peste gîtul instrumentului, spre braţul şi umărul lui stîng, mişcare construită din numai cîteva linii deschise. Cît de intens ne concentrează atenţia artistul asupra mişcării degetelor fine şi nervoase trecînd uşor la elementele situate dincolo de ele, şi în acelaşi timp cît de clar ne face să ne dăm seama de distanţa de la mînă la braţ şi la umăr.
Nu întîlnim la Pater o asemenea armonie desăvîrşită, o siguranţă şi economie sau o strălucire picturală comparabile. El preia vocabularul lui Watteau, tuşele acestuia scurte, ornamentele şi maniera lui de a accentua detaliile, însă nu reuşeşte să aplice mijloacele împrumutate cu aceeaşi incisivitate, flexibilitate şi sugestivitate ca mo-

Scanned with OKEN Scanner

delul său. Tuşele se repetă mult mai des, neizbutind să creeze forme sau să exprime mişcarea personajului cu aceeaşi claritate sau intensitate. Dacă există accente de umbră şi lumină, între ele nu există decît o gradaţie foarte limitată.

Cea mai importantă contribuţie a Italiei la grafica rococoului este creaţia veneţianului Giovanni Battista Tiepolo, din care am reprodus aici desenul în peniţă şi ton de culoare diluată *Popas în timpul fugii în Egipt* [149]. Îl vom compara cu desenul unui discipol — executat într-o tehnică similară — cu un subiect asemănător: o Madonă cu îngeri şi un sfînt îngenuncheat [150]. Studiul de bărbat din dreapta primplanului pare a nu avea nici o legătură cu restul compoziţiei.

Ca şi Watteau, Tiepolo plasează lumina plină de strălucire pe o poziţie dominantă în grafica sa, dar o face cu mai mare anvergură şi monumentalitate. El îşi organizează tonurile în trei categorii: luminozitatea cea mai intensă este emanată de albeaţa hîrtiei, pe care proiectează un ton mediu şi cîteva pete întunecate cu contururi precise. Artistul utilizează acest sistem tricategorial cu o economie extremă a tuşelor, creînd un grup clar închegat, în plină mişcare arcuită şi scăldat în lumina cea mai strălucitoare. Tonurile, şi mai cu seamă accentele întunecate, îşi dovedesc coerenţa ritmică formînd o structură de tip *rocaille*.*

Articularea clară şi organizarea vie a elementelor lipsesc însă în desenul discipolului, ca şi utilizarea economică şi expresivă a limbajului pictural de la Tiepolo. El nu controlează la fel de bine interacţiunea liniilor şi a tonurilor. Formele sale par a se încăleca unele peste altele. Tonul mediu nici nu are o funcţiune clar modelatoare, nici nu concură cu celelalte categorii la crearea unei compoziţii integrate care, în desenul maestrului, beneficiază,

* Grohotiş, pietriş (franc.) (n. trad.)

Scanned with OKEN Scanner

după cum s-a putut vedea, de ritmul animat al unei ornamentații rococo.

Ajungînd în secolul XIX, vom analiza mai întîi desenul în creion al lui Degas *D-na Julie Burtin* [151] și un desen al elevei sale Mary Cassatt, tot în creion și reprezentînd o fetiță așezată pe un fotoliu [152].

Schița lui Degas datează de la începutul deceniului 1860—70, cînd în stil i se resimțea încă influența graficii lineare, cizelate a lui Ingres. Poziția, gestica și expresia feței caracterizează individualitatea femeii cu o delicatețe extremă. Tonul se adaugă la linie învăluind silueta într-o lumină și o atmosferă de tandrețe. Acest joc de valori pare să mascheze echilibrul sensibil al compoziției, în care diagonalele încrucișate din centru joacă un rol esențial, iar o bază geometrică vagă cuprinsă în construcția triunghiulară a siluetei trece aproape neobservată. Cît de subtil și expresiv contrastează Degas formele și accentele: remarcați opoziția dintre colțul rectangular al scaunului și ovalul capului, sau dintre linia verticală de pe fustă și diagonalele ce se formează în centrul desenului. Avem și varietate, și integrare. Prin liniile sale delicate, dar incisive, prin jocul subtil al tonurilor, grafica lui Degas își păstrează o spontaneitate și o prospețime reținute.

Plăcuta schiță în creion a lui Mary Cassatt este mult mai limitată în mijloacele ei grafice și în posibilitățile expresive. Ea nu reușește să dea viață tuturor părților desenului, așa cum face profesorul ei. Liniile sînt mai puțin descriptive și sensibile la ea, mai puțin incisive și purtătoare de semnificații. Cu excepția capului și picioarelor, costumul și trupul fetiței nu se încheagă. Lumina puternică proiectată asupra ei nu este exploatată cu același simț al creării formei și texturii care se regăsește la Degas și nici nu apare cu pregnanță vreo ordine compozițională de o natură mai elevată.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, să trecem la un exemplu din grafica de la sfîrşitul secolului XIX, un desen în peniţă al lui van Gogh reprezentînd un lan de grîu cu secerători [153]. În depărtare se vede oraşul Arles. Vom compara acest desen cu un fals [154], avînd un subiect asemănător şi imitînd stilul lui van Gogh.
Falsurile ar trebui declarate lucrări de calitate inferioară. Deşi nu putem să nu recunoaştem că pînă şi cunoscătorii mai cad cîteodată în capcană, un examen mai atent şi distincţii calitative mai competente ar trebui să-i ferească de asemenea riscuri. Comparînd desenul autentic al lui von Gogh cu falsul, ne izbeşte de îndată la cel de-al doilea absenţa unor caracteristici fundamentale ale marii arte, cum ar fi dimensiunea structurală a formei şi a spaţiului, precum şi coerenţa şi articularea compoziţională. Desenul este din multe puncte de vedere neglijent şi neprelucrat, fie că privim primplanul, cu tuşele sale repetitive aspre şi cu snopii fără formă, fie că urmărim confuzia totală de planuri în depărtare.
Cît de clare sînt, prin contrast, distincţiile spaţiale la van Gogh, ce sensibilă e lumina sa şi ce viguroase accentele sale structurale, pînă şi în clădirile îndepărtate din zare. Întreaga compoziţie prezintă gradaţii fine şi o coerenţă fermă. Vocabularul grafic original şi bogat al lui van Gogh — atît de grosolan imitat de falsificator — îi serveşte perfect pentru a reda formele, lumina, atmosfera şi spaţiul. Cu egal succes, prin gradarea dimensiunilor, direcţiilor şi accentelor tonale, serveşte şi la construirea unei compoziţii închegate, în care părţile se raportează la întreg cu un fin simţ al echilibrului şi al ordinii ritmice. Nici una din aceste calităţi falsificatorul nu a fost în stare să o valorifice.

Dacă parcurgem din nou acest capitol pentru a descoperi dacă criteriile desăvîrşirii desprinse din exemplele goticului tîrziu şi ale Renaşterii şi-au păstrat valabili-

Scanned with OKEN Scanner

tatea și în secolele următoare, din secolul XVII pînă la sfîrșitul secolului XIX, putem afirma că da, într-adevăr, ele au rămas valabile. Au fost neceare doar cîteva ajustări minore, ca urmare a modificărilor de stil survenite în perioadele ulterioare: de exemplu, criteriile aplicate înainte calității liniei sînt mai aplicabile, în perioada barocului, la calitatea tonului sau a tușei, datorită trecerii de la o modalitate de expresie lineară la una mai mult picturală. Am mai adăugat de asemenea cîteva criterii generale, ca vitalitatea, intensitatea, selectivitatea, consistența, densitatea, simțul pentru mijloacele de expresie, capacitatea de a combina profunzimea și caracterul cuprinzător (al concepției), de a uni claritatea și bogăția și, în sfîrșit, criteriul originalității, care se referă atît la concepție cît și la expresia formală. Însă majoritatea acestor descoperiri ulterioare se pot aplica și la secolele precedente. Astfel, pentru a sintetiza aceste două capitole, sugerăm următoarea listă de criterii ale calității superioare ca fiind mai mult sau mai puțin valabile pentru întreg domeniul marilor lucrări de grafică, din secolul XV pînă în secolul XIX:

Linia și tonul:
sensibilitate, articulare, flexibilitate, ușurință, siguranță, spontaneitate, ritmicitate, sugestivitate

Forma:
soliditate, organicitate, coerență, distincție clară a planurilor

Spațiul:
o tratare armonioasă, continuă și cuprinzătoare („cuprinzătoare" fiind un adaos al barocului)

Compoziția sau, eventual, organizarea formală:
integrare (unificare), gradație, densitate, simțul echilibrului, bogăție de raporturi formale

În fine, mai multe caracteristici generale, care nu pot fi corect încadrate în nici una din categoriile de mai sus:

Scanned with OKEN Scanner

gamă de accente, economie artistică, selectivitate, simţ pentru mijloacele de expresie, simţ pentru semnificaţie, consistenţă, vitalitate, originalitate, inventivitate, intensitate, claritate, expresivitate

Grupările de mai sus nu sînt absolut obligatorii, pentru că unele din criteriile amintite se aplică la mai multe categorii: de exemplu sensibilitatea nu se referă numai la linii şi tonuri, ci şi la formă, spaţiu şi la organizarea formală în ansamblul ei. Dar ea se distinge cu precădere cînd este vorba de linii, tonuri şi tuşe. De asemenea, unele din aceste criterii îşi intersectează domeniile: astfel, de exemplu, originalitatea şi inventivitatea, sugestivitatea şi expresivitatea, deşi sînt apropiate, nu acoperă arii total identice. Un alt principiu de care trebuie ţinut seama este că nu toate aceste aspecte ale calităţii înalte se regăsesc în fiecare operă de artă, deşi multe din ele sînt identificabile. Foarte adesea unele aspecte ies mai puternic în evidenţă decît altele într-o anumită operă, însă important este să apară un număr cît mai mare din ele. Cît despre anumite combinaţii, ele par absolut necesare, cum ar fi combinaţia dintre subtilitate şi forţă, claritate şi bogăţie, profunzime şi caracterul cuprinzător al concepţiei. Aceste caracteristici singure nu constituie, cum s-a văzut, un semn al calităţii înalte.
Departe de a fi completă, lista noastră acoperă o mare parte a criteriilor esenţiale ale calităţii. Dar marea întrebare la care încă nu am aflat răspuns este dacă aceste criterii, deduse pornind de la studiul unor perioade care s-au ocupat exclusiv de arta reprezentaţională, pot fi aplicate la fel de bine şi la arta contemporană, adică, în general, la arta abstractă. Cu această problemă delicată — dacă arta abstractă, pentru a fi corect evaluată, necesită un sistem de valori complet diferit — ne vom ocupa însă în capitolul nostru final.

Scanned with OKEN Scanner

VIII
Mari desene şi gravuri din secolul XX

Greutatea de a opera distincţii calitative valabile creşte considerabil cînd ne referim la arta vremii noastre. Şi există motive serioase pentru aceasta. Ne lipseşte perspectiva şi nu beneficiem de judecăţi care să fi rezistat probei timpului. Mai mult, arta contemporană este în mare măsură abstractă şi diferă atît de fundamental de arta reprezentaţională din trecut — ce se sprijinea pe viziunea naturală şi avea un conţinut explicit — încît criteriile anterioare ale desăvîrşirii ne apar azi sub semnul dubiului sau nu mai sînt deloc aplicabile.
La începutul lui 1964, National Gallery din Washington ne-a oferit posibilitatea cu totul inedită de a lua cunoştinţă de gama şi diversitatea deconcertantă a artei secolului nostru prin intermediul unei ample expoziţii de tablouri împrumutate de la Museum of Modern Art din New York. Se putea urmări acolo fiecare fază a picturii din secolul XX şi chiar precursorii ei erau bine reprezentaţi. Apăreau lucrări de referinţă din creaţia lui Cèzanne, van Gogh, Gauguin; piese renumite de Matisse şi fovi, de Picasso şi de cubişti, de expresioniştii germani, de Kandinsky şi Mondrian, creatorii artei abstracte; figurau exemple reprezentative pentru multe alte curente, ca pictura fantastică şi suprarealistă de la Chagall la Dali şi Tanguy; erau expuse picturi ale celor

Scanned with OKEN Scanner

mai noi expresionişti abstracţi — Pollock, de Kooning şi alţii — precum şi ale expresioniştilor geometrici, ca Josef Albers, Morris Louis şi Ellsworth Kelly; alături de picturi extrem de moderne, apărea şi pictura unui realist scrupulos, chiar cu un aer romantic în subtext, Andrew Wyeth, un artist cu o audienţă deloc mică la public.

Nimeni nu ne va condamna, credem, un anumit sentiment de confuzie în faţa acestei abundenţe de curente diverse. Chiar dacă vom observa că tendinţa abstractă a devenit tot mai dominantă în secolul XX — poate ca un reflex inevitabil al civilizaţiei noastre ştiinţifice şi tehnologice — vom întîmpina dificultăţi în a găsi criteriile de judecată şi evaluare care să cuprindă atît arta reprezentaţională cît şi pe cea abstractă, precum şi tot ceea ce se situează între ele.

Totuşi, dacă întoarcem o privire spre criteriile desăvîrşirii pe care le-am desprins din operele de artă create începînd cu secolul XV şi pînă la sfîrşitul secolului XIX, situaţia nu ne apare chiar aşa disperată. De fapt multe din aceste criterii — şi vom căuta să dovedim — sînt încă aplicabile şi azi, în ciuda renunţării la viziunea asupra naturii în favoarea formelor abstracte, pentru că principiile realizării artistice rămîn aceleaşi. Ne vom transfera acum în secolul XX cu metoda noastră de cercetare, o metodă de aflare a criteriilor desăvîrşirii prin compararea unui artist de valoare recunoscută cu unul minor, care însă lucrează în acelaşi stil, sperînd să aflăm astfel confirmarea la presupunerea noastră privitoare la identificarea marelui artist şi a celui minor, prin intermediul unei analize amănunţite concentrate asupra calităţilor realizării formale. Dar vom rămîne pregătiţi să ne inversăm chiar judecata de valoare, dacă va fi necesar. Subţierea tot mai evidentă a conţinutului, care se poate lesne observa în evoluţia de la arta reprezentaţională către arta abstractă, nu va constitui un impediment

Scanned with OKEN Scanner

serios deoarece, cum spuneam mai devreme, în arta abstractă nu numai că organizarea formală — expresivitatea, originalitatea şi alte aspecte calitative — este încă distinctă, dar ea poate fi, cel puţin pînă la un punct, şi măsurată. Vom examina deci o suită de gravuri şi desene pentru discuţia noastră referitoare la secolul XX.

Abia cînd vom ajunge la capătul drumului nostru în căutare de criterii calitative, vom putea estima valoarea şi limitele străduinţilor noastre şi vom reveni asupra cîtorva chestiuni mai generale rămase fără răspuns, cum ar fi:

1. În ce măsură îşi păstrează valabilitatea criteriile noastre dacă le aplicăm în afara domeniului graficii sau picturii?
2. Putem ajunge la o judecată de calitate comparînd lucrări din perioade diferite (procedeu pe care l-am evitat pînă acum menţinîndu-ne comparaţiile în cadrul unui singur stil)?
3. În ce fel conţinutul condiţionează calitatea (nu numai forma, de care ne-am ocupat cu precădere)? Dispariţia treptată sau subţierea conţinutului în arta secolului XX se produce în detrimentul calităţii artistice?
4. Ce sens au eforturile noastre dacă nu putem dobîndi decît o certitudine *relativă* în privinţa criteriilor noastre, iar standardul *absolut* nu poate fi atins?

Vom prezenta mai întîi o amplă litografie a lui Henri Matisse înfăţişînd un nud rezemat într-un fotoliu cu spătar înalt [155] şi un desen în cretă neagră cu subiect asemănător de Suzanne Valadon [156]. Pentru scopul nostru, comparaţia între gravuri şi desene pare a fi îngăduită de arta secolului XX deoarece atît litografia cît şi gravura pot avea caracteristici foarte apropiate de cele ale desenului şi adeseori nu sînt altceva decît desene multiplicate printr-un procedeu special de imprimare.

Scanned with OKEN Scanner

Semnificaţia creaţiei lui Matisse, ca şi a lui Picasso, a încetat de a fi contestată; el este, categoric, una din figurile majore ale secolului XX. Litografia de faţă oferă o dovadă deplină a înaltei sale calităţi artistice. Ea emană claritate şi subtilitate, forţă plastică şi ritmicitate, o dispunere impecabilă a elementelor, care pare întîmplătoare, dar cu toate acestea creează o structură de o frumuseţe aproape abstractă. Întreaga compoziţie e pătrunsă de un sentiment arhitectural. Mişcarea ascendentă a siluetei se combină cu sensul haşurilor de pe husa fotoliului. Apare un echilibru între realizarea capului, încadrat de braţe, pe de o parte şi poziţia interesantă a picioarelor unul peste celălalt. De asemenea admirabilă este dirijarea funcţiunii modelatoare a luminii, precum şi farmecul gradaţiilor şi reflexelor ei pe faţa şi pe trupul femeii. Economia accentelor este completată de o animaţie plastică bogată. Compoziţia nu dovedeşte numai o fermitate absolută, ci este şi plină de viaţă ritmică. Ea are unitate şi simţ al echilibrului, vitalitate şi organizare, fiind lipsită de răceala şi premeditarea academismului.

Autoarea desenului, Suzanne Valadon, contemporană cu Matisse, era admirată la vremea ei pentru grafica îndrăzneaţă şi pentru o anumită forţă primitivă a lucrărilor sale; datorită acestei forţe renumele ei acum pare a urma din nou o linie ascendentă. Acest studiu este anterior celui al lui Matisse şi lucrat într-o manieră oarecum diferită, mai aproape de tradiţia lui Toulouse-Lautrec decît de a lui Cézanne (de care ne aminteşte litografia lui Matisse). Cu toate acestea, el poate fi perfect comparat cu studiul lui Matisse din punctul de vedere al calităţii artistice. Categoric, desenul lui Valadon nu este inexpresiv sau lipsit de originalitate sub aspectul poziţiei total degajate a fetei pe sofa. Totuşi, însă, mişcarea corpului nu este realizată cu aceeaşi claritate şi forţă plastică pe care o admiram la Matisse. Contururile sînt

Scanned with OKEN Scanner

aspre şi nu urmăresc curburile formelor. Lipseşte gradaţia, astfel încît porţiunile de umbră compactă de pe jos, din dreapta siluetei, sînt oarecum discordante faţă de zonele goale din restul desenului. Compoziţia are goluri şi suferă de o accentuare spaţială cam abruptă, care stabileşte pretutindeni relaţii spaţiale inadecvate.
Mîna de maestru a lui Picasso se recunoaşte lesne în aşanumitele sale desene lineare clasice, pe care le-a realizat în paralel cu compoziţiile abstracte. (Vom prezenta un exemplu tipic pentru arta sa abstractă către sfîrşitul acestui capitol). Mai întîi, însă, ne vom referi la o litografie executată în peniţă, datînd din acelaşi an cu cea a lui Matisse — 1924 [157]. Ea înfăţişează un nud culcat într-un peisaj marin şi degajă o seninătate mediteraneană pe care Picasso a ştiut s-o exprime ca nimeni altul, eventual cu excepţia lui Matisse. O atmosferă uşoară şi fericită învăluie întreaga scenă: echilibrul siluetei, cearşaful pe care stă întinsă şi care nu îi acoperă decît vag goliciunea şi sugestia unui peisaj cu spaţii larg deschise, pline de lumină. Picasso se dovedeşte aici un maestru al liniei economice şi sugestive. Întreruperile ei repetate sînt necesare pentru a realiza efectul general creat de o atmosferă strălucitoare. Ele împiedică de asemenea aglomerarea formelor şi a planurilor, permiţînd prin aceasta o întrepătrundere lesnicioasă a lor şi generînd un echilibru sensibil. În ciuda masivităţii ei, silueta — care aparţine acelei perioade din creaţia lui Picasso cunoscută sub denumirea de „clasicismul colosal“ — dovedeşte eleganţă în mişcarea de *contraposto* pe care o schiţează şi se încadrează bine în decorul înconjurător. În acest fel dominant este ansamblul mai mult decît vreun detaliu anume, deşi figura şi gesturile nimfei emană destulă atractivitate. Pare aproape un miracol ce plenară, ce clară şi ce armonioasă este această scenă de exterior, realizată absolut cu un minimum de linii posibile.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă privim un subiect similar, un desen în peniță al lui Raoul Dufy [158], simțim o anumită scădere a calității, în ciuda farmecului incontestabil al lucrării. De data aceasta linia e mai caligrafică, dar numai de dragul caligrafiei, fără acea sugestie sensibilă a formei în care stă toată măiestria lui Picasso. Economia de mijloace a acestuia din urmă lipsește și ea în desenul lui Dufy. Liniile se repetă adesea, iar silueta se articulează mai puțin convingător și ca structură, și ca poziție. Se observă de asemenea că relațiile spațiale sînt întrucîtva mai puțin controlate la Dufy. Întreaga parte superioară a desenului său rămîne desprinsă de primplan, în timp ce zona goală corespunzătoare de la Picasso sugerează adîncime, distanță și atmosferă. Avem impresia că femeia stă suspendată în primplan, sau cel puțin că silueta ei este prea aproape de planul frontal al compoziției, lipsindu-i libertatea existenței în spațiu a nudului lui Picasso. În sfîrșit, nu întîlnim nici superbul echilibru compozițional al ultimului, care unește atît de bine părțile într-un întreg. Desigur, nu aș putea contesta farmecul și calitățile personale ale lui Dufy, care ies poate mai clar în evidență în alte lucrări ale sale și pot avea un efect decorativ sporit. Fapt este însă că acest desen nu se află la același nivel artistic cu litografia lui Picasso, după cum a reieșit și din aplicarea criteriilor noastre.

Să trecem acum la analiza a două peisaje, primul o lucrare tîrzie a lui Cézanne, o litografie înfățișînd cîteva personaje scăldîndu-se și avînd drept fundal Mont-Ste.-Victoire [159]. Cézanne, fără îndoială, nu poate fi considerat un artist contemporan, deși această lucrare tîrzie a sa a fost realizată în secolul XX. Motivul pentru care ne-am oprit la ea este că Cézanne nu poate fi trecut cu vederea atunci cînd discutăm despre arta secolului XX, deoarece el este unul din principalii ei inspiratori și un artist care a impus standardul cel mai înalt în tot ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce a creat. Nimeni nu îl egalează cînd este vorba de a plasa siluetele umane într-un peisaj ca părți inseparabile ale întregului și totuși înzestrate cu o vigoare plastică proprie. Siluetele îndeplinesc la el atît o funcțiune spațială cît și una ritmică în cadrul concepției de ansamblu, devenind astfel parteneri reali ai naturii ca puncte esențiale de sprijin ale compoziției. Ochiul se oprește mai întîi asupra bărbatului din centru, care vine spre noi. De aici raporturile formale operează în toate direcțiile, atît spre cele două margini cît și în adîncime. Dacă personajul din dreapta face legătura între nudul din centru și copacul aflat deasupra și în spatele său, femeia culcată din stînga deschide perspectiva, dincolo de nudul care stă în picioare la distanță medie, către silueta caracteristică a muntelui, care, la rîndul său, ne conduce privirea înapoi, la figura centrală. Se produce astfel o întrepătrundere spontană între spațiu și suprafață, precum și o unitate între om și natură care este echilibrată în mod fericit, bogată în gradații și totuși liberă de formalismul ostentativ. Ca în toate lucrările de maturitate ale lui Cézanne, întîlnim și aici o împletire a impresionismului cu tendințele mai constructive ale artei prezentului. Nu este o viziune mimetică a naturii, ci una construită de forța creatoare a artistului.

Utilizînd, pentru comparație, o litografie cu un subiect similar, trei nuduri într-un peisaj marin, aparținînd expresionistului german Erich Heckel [160] — litografie realizată la o generație după Cézanne, mai precis, în 1929 — s-ar părea că deviem de la calea cercetării noastre. Pînă acum ne-am abținut de a face comparații de calitate între perioade diferite, limitîndu-ne doar la artiști care aparțin aceleiași faze artistice. Desenul lui Cézanne este o lucrare postimpresionistă ce se apropie de arta secolului XX, în timp ce litografia lui Heckel este a unui expresionist care se întoarce spre postimpresionism și naturalism, așa cum s-a petrecut uneori în anii

Scanned with OKEN Scanner

'20, după ce mişcarea expresionistă şi-a pierdut impulsul creator viguros şi a început să se liniştească, încercînd chiar unele compromisuri cu arta trecutului. De aceea observăm la el o combinaţie de tendinţe abstracte şi expresioniste, care încă subliniază cu putere efectul grafic al compoziţiei de suprafaţă, dar manifestînd o atitudine relativ realistă faţă de natură. Stilizarea este mai aspră decît la Cézanne. Acestei litografii îi lipseşte consistenţa calităţii atmosferei, care contribuise atît de mult la realizarea compoziţiei lui Cézanne. Siluetele lui Heckel nu au acea vitalitate plastică totală pe care le-o dă Cézanne; iar efectul spaţial nu se dovedeşte atotcuprinzător. La artistul francez compoziţia este mai bine şi mai bogat integrată din punctul de vedere al raportului dintre părţi şi întreg. Găsim la el mai multă varietate şi o gradaţie mai subtilă a accentelor, nu doar o mai mare soliditate şi claritate structurală. Lucrarea lui Heckel nu este în nici un caz neatractivă, datorită caracterului direct şi viu al desenului ei, dar, sub aspectul calităţii, nu rezistă comparaţiei cu grafica lui Cézanne.

Ne vom referi acum la o creaţie cu un caracter expresionist mai explicit, o gravură în lemn a lui Ernst Ludwig Kirchner reprezentînd portretul negustorului de artă Ludwig Schames [161]. Kirchner este, fără îndoială, un artist de frunte, mai ales în arta grafică, punctul său forte constituindu-l probabil gravurile în lemn, domeniu în care operează cu deosebită îndrăzneală şi originalitate. Dorinţa cea mai arzătoare a expresioniştilor germani era să-şi comunice experienţa interioară, pentru a putea pătrunde mai departe şi mai în profunzime decît impresioniştii, care, considerau ei, nu erau preocupaţi decît de aparenţa exterioară a modelului lor. În cazul de faţă, într-adevăr, Kirchner reuşeşte să îmbine aspectul exterior cu experienţa sa interioară referitoare la subiectul portretizat, însuşi negustorul de artă care îi vindea lucrările, un idealist cu o personalitate intere-

Scanned with OKEN Scanner

santă. Spontaneitatea cu care artistul mînuieşte cuţitul executînd atît de dificila sculptură în lemn se combină în mod eficient cu o compoziţie expresivă şi originală. Pentru Kirchner, întregul era întotdeauna cel puţin la fel de important, dacă nu chiar mai important decît detaliile. Astfel, capul cu barba lungă, ce-i dă aerul solemn al unui bătrîn profet, şi silueta sculptată a unui nud feminin în stînga planului depărtat — acest nud aparţine unei alte gravuri, tot a lui Kirchner — sînt atît de reuşit cuprinse în forma neregulată a blocului de lemn încît întreaga compoziţie pare că a fost din capul locului concepută integrat. Utilizarea detaliilor este interesantă şi surprinzătoare. Metoda lui Kirchner de a modela o barbă, un nas, un ochi, arată reacţia sa ingenioasă atît la forma lor din realitate cît şi la natura materialului cu care operează, dar ea este determinată intens de caracterul compoziţiei de ansamblu, cu ritmurile ei vii, zigzagate, de alb şi negru. Una din cele mai interesante trăsături ale acestei tehnici a prelucrării lemnului este folosirea flexibilă de către Kirchner a desenului format din linii albe şi negre, pe care le combină în mod ingenios pentru a îmbogăţi limbajul grafic şi a transforma fenomenele vizuale în scheme abstracte. Cînd spunem desen format din linii negre ne referim la liniile negre care ies în evidenţă într-o zonă predominant albă, cum ar fi cazul aici cu barba personajului; similar, spunem desen din linii albe cînd liniile albe se detaşează pe o zonă întunecată, cum ar fi aici părul sau fundalul în dreptul gîtului. Tranziţiile de la o zonă la alta sînt fluide, înviorînd efectul luminos clipitor al ansamblului, care aminteşte de una din luminile fosforescente ale lui El Greco. Trăsăturile sînt totuşi decis conturate, reliefînd caracterul lui Schames. E într-adevăr remarcabil cît de mult reuşeşte Kirchner să exprime cu ajutorul tehnicii sale oarecum aspre şi cum combină el stilizarea viguroasă cu o expresivitate vie.

Scanned with OKEN Scanner

Gravura în lemn a discipolului lui Kirchner Karl F. Zähringer este un autoportret data 1920 [162] și pare, la prima vedere, o încercare fidelă de a aplica tehnica foarte originală a maestrului. Zähringer ține în mînă un cuțit pentru gravat și se plasează, așa cum adeseori proceda și Kirchner cu modelele sale, într-un peisaj alpin. De fapt, ambii artiști trăiau în acea vreme în Elveția. În dreapta se vede un tînăr păstor cu o capră, în stînga flori în formă de stele (ce par a fi *Edelweiss*), iar deasupra, ostentativ, soarele. Fața relativ goală și sentimentală a artistului nu se leagă în mod convingător cu decorul ales, fiindcă Zähringer nu reușește să utilizeze tehnica lui Kirchner cu aceeași articulare și expresivitate ca acesta. Contururile greoaie, și totuși moi și repetitive, ce încadrează capul, nasul și ochii, se armonizează slab cu restul elementelor compoziției: fața excesiv luminată, imaginea mozaicată a vîrfurilor muntoase și liniile, ca niște fire, de pe mînă. Gravura sa este o lucrare pedestră comparativ cu imaginea scînteietoare a lui Kirchner, care nu ar putea fi decît cu greu depășită sub aspectul strălucitei integrări a desenului în alb și negru.

Un peisaj din 1933 [163], realizat deci la șaisprezece ani după portretul lui Schames, ne prezintă stilul de maturitate al lui Kirchner, cu ritmurile sale mai ample și cu hașurația simplificată. Decorul Alpilor elveției acoperiți de zăpadă și străjuind o pășune unde pasc niște vaci constituie un alt exemplu al viziunii originale și al tehnicii de gravare în lemn a expresionistului german. Abstracțiunea formelor pare dusă și mai departe aici, totuși însă nu pînă acolo încît să sfideze realitatea vizuală. Ea este utilizată numai pentru a spori impresia produsă de un asemenea motiv grandios, căruia artistul i-a dat unitate de expresie cu ajutorul ritmurilor îndrăznețe. Liniile negre curbe pline de vigoare, ce coboară din vîrful ghețarilor, nu strică deloc compoziția. Ele

Scanned with OKEN Scanner

contrastează izbitor cu elementele bine gradate, cum ar fi liniile albe de pe versanți, modelul zigzagat al pinilor în dreapta și în stînga sau țesătura de hașuri intim întrepătrunse de pe pășunea din primplan. Iar cerul completează toate aceste elemente cu luminozitatea lui strălucitoare. Acest peisaj este, la rîndul său — ca și portretul lui Schames —, o compoziție puternic stilizată, ce reflectă viu propria experiență a lui Kirchner, în cazul de față aceea a decorului maiestuos al Alpilor elvețieni, unde artistul și-a petrecut a doua parte a vieții.

Vom reproduce, pentru comparația cu gravura în lemn a lui Kirchner, o acuarelă aparținînd unui expresionist american, John Marin [164] și înfățișînd cîteva insule în dreptul coastei statului Maine. Această lucrare ar trebui văzută în culori. Nuanțele reci, transparente, de albastru, care domină partea centrală și stîngă a decorului, realizează un efect contrastant cu maronul-roșcat de sus și din dreapta, în timp ce mici pete de roșu, galben și verde dau viață compoziției cromatice. E posibil ca Marin să se fi inspirat din expresioniștii germani, însă el a elaborat un stil propriu, cu precădere în domeniul acuarelei. Aici ne va fi îngăduit să deviem de la metoda noastră, deoarece nu am ales această acuarelă a lui Marin ca pe un exemplu de versiune mai slabă a expresionismului, ci mai degrabă pentru a dovedi că el este comparabil cu cei mai buni dintre artiștii germani, cel puțin în ce privește peisajul. Viziunea lui are o prospețime încîntătoare, iar organizarea formală o forță remarcabilă. Limbajul său artistic, la fel ca și al lui Kirchner, atinge un grad înalt de abstractizare, fără însă a eșua vreodată în decorativul pur. Și este întotdeauna un reflex viu al experienței naturii. Folosirea acuarelei ca mijloc de expresie contribuie la sugerarea spațiului și atmosferei, în timp ce îndrăznețele linii abstracte ce încadrează și chiar taie imaginea sporesc atît unitatea cît și calita-

Scanned with OKEN Scanner

tea viziunii. Nu lipseşte cîtuşi de puţin nici subtilitatea, după cum se poate observa în nuanţele mai fine de linie, culoare şi ton. Gama accentelor este largă, dar bine controlată. Winslow Homer, cel mai renumit autor american de peisaje în acuarelă din secolul XIX, prefera acest mijloc de expresie şi îl manevra cu o surprinzătoare originalitate; şi despre John Marin, echivalentul, în secolul XX, al lui Winslow Homer în cadrul fazei expresionismului, se poate afirma că se exprimă cel mai bine tot prin intermediul acuarelei.

Elementele abstracte pe care le-am văzut conturîndu-se în vocabularul artistic al secolului XX devin definitiv dominante în lucrările şcolii cubiste franceze, în frunte cu Picasso. Ne vom referi acum la o abstracţiune a sa — mai corect spus, o semi-abstracţiune —, o matriţă datînd aproximativ din 1920 [165]. Alfred H. Barr, Jr. face o distincţie între prima fază cubistă a lui Picasso, 1909—12, pe care o numeşte „analitică" şi cea de-a doua, faza „sintetică", al cărei apogeu se situează la începutul anilor '20.[1] În nici una din cele două faze nu aflăm însă abstracţiunea în stare pură. Încă se mai regăsesc urme ale „subiectului" picturii: în cazul de faţă o masă cu un pocal, o ghitară şi o partitură muzicală. Dar nu mai putem recunoaşte identitatea totală sau coerenţa în spaţiu a acestor obiecte, deoarece Picasso s-a îndepărtat de realitatea vizuală, le-a dezmembrat, le-a transpus în forme plate ce se suprapun unele peste altele într-un chip surprinzător şi apoi le-a re-asamblat după voinţa sa. Totuşi, procedeul nu este chiar aşa de arbitrar cum ar părea la prima vedere, ci intenţia artistului este de a ne trezi senzaţii noi, necunoscute pînă acum. Dacă la început ne simţim oarecum şocaţi la vederea realităţii astfel dezmembrate, nu putem nega pe de altă parte efectul stimulator al unei asemenea construcţii însufleţite şi coerente. Repetiţiile controlate, varietatea şi contrastul formelor şi al culorilor — elemente esenţiale ale

Scanned with OKEN Scanner

oricărei compoziţii organizate — se combină cu un coeficient ridicat de integrare şi gradaţie şi cu o distribuţie bine echilibrată a forţelor ce se atrag în jurul factorului central — ghitara. Zonele luminoase şi întunecate, culorile calde şi reci, schemele lineare sau punctate nu sînt pur şi simplu aruncate pe hîrtie şi combinate la întîmplare, ci selectate cu o economie extremă şi raportate în mod expresiv unele la altele în cadrul unei compoziţii foarte strict organizate. Aparenta simplitate ne-ar putea face să comitem eroarea de a neglija intensitatea şi importanţa relaţiilor formale. Nici un detaliu nu poate fi schimbat fără a strica echilibrul ordinii ansamblului.

Să vedem acum dacă o comparaţie între lucrarea lui Picasso şi cea a unui contemporan minor, care încearcă o întreprindere asemănătoare într-o tehnică similară, ne va confirma din nou valabilitatea criteriilor noastre. La o primă vedere, *Abstracţiunea* lui Albert Gleizes [166] pare mult mai bogată decît cea a lui Picasso. Dar nu este decît o bogăţie cantitativă, de culori şi forme, o adunătură de detalii în care lipseşte o organizare strictă sau o articulare clară a accentelor. Totul în această lucrare tinde parcă să ridice pe trei secţiuni verticale, slab delimitate între ele: una galbenă, una roşiatică şi alta brună-oranj. Repetarea plată a verticalităţii şi tonurile apropiate ale culorilor creează o senzaţie de monotonie. Lipsesc contrastele puternice şi totuşi gradate din lucrarea lui Picasso, claritatea ei distinctă, varietatea mai expresivă a formelor şi economia ei viguroasă.

Să trecem însă la un exemplu de artă mai declarat abstractă şi s-o ilustrăm cu o litografie de Wassily Kandinsky [167] din seria *Kleine Welten*, [Micile universuri], realizată în 1922. Aluzia la elementele naturale pare complet abandonată aici. Formele tind spre geometrizare şi sînt oarecum schematizate în funcţie de culoare sau de alternanţa alb-negru. În ciuda marii varietăţi de forme şi direcţii, care ar fi putut lesne produce

Scanned with OKEN Scanner

haos, acţionează o forţă concentrică, ce ţine acest mic univers la un loc. Mişcările care au loc în interiorul cercului sau tind să iasă din el, numeroasele suprapuneri de planuri, contrastele de culoare şi formă, toate contribuie la realizarea unui efect de concentricitate. Din orice unghi am aborda desenul, ochiul este condus către cercul interior şi se delectează cu varietatea tensiunilor ce apar, fiecare factor avînd o funcţiune precisă în cadrul acestei compoziţii armonioase şi dinamice. Se poate spune că lucrarea ne apare mai mult decît simplu decorativă şi că este o imagine cu valoare de simbol ce re-creează un mic univers (*kleine Welt*) cu energie proprie şi controlat de legile atracţiei şi respingerii. Iar varietatea, repetiţia şi contrastul formelor şi al culorilor, gradaţia dimensiunilor şi a tonurilor, precum şi integrarea lor sensibilă într-un tot unitar contribuie la redarea senzaţiei de armonie şi dramatism.

Dacă privim o serigrafie colorată aparţinînd unei reprezentante ulterioare a aceluiaşi curent abstracţionist, Lynn Courtland — artista îşi intitulează gravura *Arce şi clopot* [168] —, ne dăm imediat seama de diferenţa calitativă. Distingem şi aici o încercare de a sugera forţele cosmice în acţiune cu ajutorul formelor abstracte, al culorilor şi al unei mişcări neregulate, însă compoziţia are o slabă tensiune şi coerenţă şi nu este nici pe departe la fel de sugestivă ca a lui Kandinsky.

Unii din cititori s-ar putea simţi dezamăgiţi de faptul că, în căutarea noastră de criterii de calitate, nu trecem de Kandinsky, pentru a ajunge la expresionismul abstract sau la abstracţionismul geometric, ambele curente larg îmbrăţişate astăzi. Motivul omisiunii noastre este că, după ampla discuţie despre mari opere de artă din secolul XV pînă în secolul XX, îmi dau seama că, în interiorul acestor curente actuale, lucrările de înaltă calitate artistică sînt extrem de rare, şi nu numai în arta grafică.

Scanned with OKEN Scanner

Prea mulţi factori accidentali — cum ar fi culoarea sau cerneala picurate pe suprafaţa hîrtiei, sau mulţimea amorfă de linii care ar vrea să indice subconştientul — mă îndoiesc sincer că pot da naştere unei mari opere de artă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru porţiunile realizate de diferite maşini sau în care predomină anumite procedee tehnice, care practic nu au nici o valoare expresivă. Dacă, pe de altă parte, compoziţia este prea strict limitată la numai cîteva forme geometrice, perspectiva conştiinţei creatoare mi se pare la rîndul ei prea îngustă pentru a produce o operă de o calitate artistică superioară, deşi multe din curentele noi au o valoare experimentală. La amîndouă aceste şcoli, expresionismul abstract şi abstracţionismul geometric, întîlnim lucrări supradimensionate, cu numai cîteva tuşe gigantice pe ele: dungi sau forme de cel mai simplu tip. Iar acestea nu au, mi se pare, un caracter articulat şi expresiv decît prea sumar pentru a aspira să fie considerate în categoria marii arte sau pentru a ne menţine multă vreme treaz interesul. Afirmaţia este valabilă şi pentru *Pop Art* şi *Op Art*, ca să menţionăm şi ultimele curente ivite. Ele se apropie periculos de mult de frontiera dintre artă şi non-artă.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

Dacă parcurgem din nou criteriile calitative pe care le-am desprins studiind lucrările artiştilor de frunte ai secolului XX, observăm că, atît în arta abstractă cît şi în cea reprezentaţională, organizarea formală încă rămîne un indicator al calităţii artistice. Am văzut că unele criterii, cum ar fi gradaţia şi integrarea compoziţiei, sînt deosebit de importante, la fel ca şi inventivitatea, originalitatea, economia artistică sau sugestivitatea. Iar alte criterii pe care le-am menţionat în legătură cu arta reprezentaţională, ca sensibilitatea, articularea, consistenţa, selectivitatea, vitalitatea, gama de accente, bogăţia relaţiilor formale, intensitatea, flexibilitatea, expresivitatea, simţul echilibrului şi aptitudinea pentru modalitatea de expresie aleasă rămîn la rîndul lor în continuare aplicabile.

Aceste criterii sînt valabile pentru că au rezistat pe parcursul diferitelor epoci, din secolul XV pînă spre jumătatea secolului XX. Nu trebuie uitat însă că am ajuns la ele numai studiind desene şi lucrări de grafică celebre; ne rămîne să demonstrăm că ele îşi păstrează valabilitatea şi cînd sînt aplicate la alte forme de artă. Nu vom extinde cercetarea noastră pentru a include şi aceste forme de artă, însă doresc să menţionez, bazîndu-mă pe propria experienţă, că este perfect posibil să

Scanned with OKEN Scanner

aplicăm criteriile noastre — cu unele ajustări necesare, desigur — la domeniul picturii și chiar în sculptură și în artele decorative, deși la acestea din urmă se va aplica un număr mai restrîns de criterii calitative, trebuind să le mai adăugăm cîteva în plus. Cel mai indicat este deci să căutăm criterii pentru fiecare formă de artă în parte înainte de a trage concluzii despre aplicabilitatea lor la întregul domeniu artistic.

O altă limitare importantă a cercetării noastre constă în faptul că am comparat numai lucrări realizate într-un stil și cu o tehnică asemănătoare, în cadrul aceleiași perioade, fără a ne aventura la comparația, mult mai riscantă, între lucrări aparținînd unor epoci și culturi diferite; avem exemplul unor eminenți critici care au comis erori flagrante în această privință. Să amintim numai că Vasari și o mulțime de critici ulteriori au depreciat arta medievală din cauza prejudecății lor clasicizante, sau că Roger Fry a plasat arta neagră deasupra marilor capodopere ale sculpturii clasice grecești. Simțim o adevărată revoltă față de neputința noastră de a arăta mai explicit cît de tare s-au înșelat acești critici. Nu ne-am putea oare măcar *apropia* de o ierarhie absolută a calității, în așa fel încît să refuzăm mai categoric acele judecăți care ne contrazic atît de radical propria noastră reacție, în loc să trebuiască să ne mulțumim cu evaluările relative la care am ajuns?

În primul articol consacrat acestui subiect, pe care l-am publicat în 1951 cu titlul: „Problema calității în marile desene din vechime", spuneam în încheiere:

„Întrucît nu determinăm noi înșine ierarhia valorilor artistice, ci desprindem aceste valori studiind lucrările marilor maeștri, mai mult, întrucît nu putem stabili cît de mari sînt acești artiști decît în raport cu succesorii sau contemporanii lor, trebuie să ne ferim de a sări prea repede de la evaluările relative la o evaluare absolută.

Scanned with OKEN Scanner

Comparînd marii maeştri cu nişte piscuri ce domină un masiv muntos, iar pe succesorii sau contemporanii lor apropiaţi cu munţii mai mici şi dealurile ce înconjură aceste piscuri, obţinem o situaţie oarecum analogă. În acest caz putem aprecia aproximativ, cu ochiul liber şi fără o unitate de măsură prestabilită, înălţimile relative ale masivului. Dar, în lipsa unei scări absolute de măsuri, şi numai cu ochiul liber, nu putem compara înălţimile piscurilor situate în masivuri diferite şi care nu pot fi percepute simultan. Metafora noastră evidenţiază limitele de care ne lovim atunci cînd încercăm să comparăm marii artişti [aparţinînd unor perioade şi stiluri diferite] sub raportul valorii artistice.

Dar, dacă am adunat destulă experienţă în evaluarea individuală a marilor maeştri raportaţi la contextul lor, vom dobîndi treptat o anumită idee generală despre ce înseamnă marea artă, un standard de judecată care să poată opera şi fără comparaţie imediată."[1]

Cred şi acum că această ultimă afirmaţie este adevărată, însă trebuie să adaug că, pentru incursiunea noastră în natura calităţii, nu atît comparaţia ne-a deschis calea către aprecierea deplină a operei de artă, cît analiza intensivă, bazată pe o bună cunoaştere a creaţiei artistului şi a locului său în istorie. Comparaţia nu ne-a ajutat decît să ne verificăm criteriile desăvîrşirii şi să stabilim o serie de standarde relative.

Rămîne în continuare deschisă întrebarea, atît de strîns legată de problema posibilei transformări a judecăţii *relative* de calitate într-o judecată *absolută:* în ce fel conţinutul condiţionează calitatea? În cartea de faţă ne-am ocupat mai mult de forma operelor de artă şi mai puţin de conţinutul lor, adică de subiect, care, de altfel, în arta contemporană este adeseori foarte vag. Cere oare într-adevăr marea artă un conţinut măreţ, după cum susţine tradiţia clasică şi după cum par să dovedească atît creaţiile antice greceşti şi medievale cît

Scanned with OKEN Scanner

și cele din secolele ulterioare? Sau arta poate ridica cel mai umil dintre subiecte, cîteva fructe de exemplu — ca la Cézanne — pînă la cel mai înalt nivel de realizare artistică?

Nu încape nici o îndoială că, de la impresionism încoace, înclinăm mai mult către a doua soluție. Principiul artei pentru artă, care a căpătat amploare în secolul XIX, susține independența formei față de conținut. De fapt, dacă negăm cubismului lui Picasso sau artei mai declarat abstracte a lui Kandinsky calitatea artistică superioară deoarece conținutul lor are o semnificație redusă în sensul tradițional al cuvîntului, atunci trebuie să eliminăm din cîmpul marii arte nu numai merele lui Cézanne, ci și naturile moarte ale lui Chardin și chiar interioarele nespectaculoase psihologic ale lui Vermeer și multe alte capodopere ale trecutului. Cu alte cuvinte, tendința de a diminua valoarea conținutului în favoarea aspectului pur estetic sau pictural este veche; ea datează cel puțin din secolul XVII. Prin urmare, arta abstractă cubistă și cea abstractă nu reprezintă de fapt decît tot atîtea etape în evoluția acestei tendințe, etape mai curajoase și mai radicale decît toate cele precedente, pentru că nu și-au refuzat experimentul cu un limbaj artistic de o noutate extremă.

Dată fiind această evoluție a situației, ne va fi îngăduit să spunem că numai în trecut conținutul măreț era o condiție a marii arte, dar că, în secolele ulterioare, conținutul mai umil și, finalmente, mai sumar nu au împiedicat arta de a atinge un nivel calitativ ridicat. Cu toate acestea, se observă o îngustare considerabilă a întregului domeniu al artei la esteticul pur și adesea marile idealuri ale umanității nici nu mai intră în discuție. Astfel arta apare tot mai mult ca un reflex al epocii noastre de specializare rigidă și al civilizației noastre strict științifice și tehnologice. Și sînt înclinat să afirm că această civilizație este mai puțin favorabilă decît cele precedente

Scanned with OKEN Scanner

instaurării unui climat artistic şi unui înalt nivel calitativ.

Din cauza caracterului tot mai vag al conţinutului în arta contemporană, mi se pare din ce în ce mai important să ne bazăm, în formularea judecăţilor noastre de valoare, în principal pe elementul formă. Nu ni se va întîmpla să greşim prea uşor în această situaţie, dacă vom cerceta cu atenţie şi vom fi înarmaţi cu unele cunoştinţe despre natura organizării artistice, domeniu în care arta abstractă — după cum am încercat să arătăm — se supune încă aceloraşi legi ale ordinii şi calităţii ca şi arta reprezentaţională a trecutului.

În sfîrşit, să ne punem din nou întrebarea: trebuie să disperăm pentru că cercetarea noastră nu a produs decît standarde relative, cu multe limite considerabile şi nu a reuşit mai mult decît să reafirme valabilitatea unor judecăţi de valoare verificate în timp? Cred că nu este cazul. La urma urmelor, cînd am pornit la drum, ne-am propus să mergem numai cît o vom putea face cu o certitudine rezonabilă şi în speranţa de a consolida aspectul obiectiv al judecăţii noastre, recunoscînd totodată că latura ei subiectivă nu poate fi eliminată. În plus, cred că nu a fost deloc inutil să practicăm diferenţieri în cadrul unei suite de lucrări aparţinînd unor perioade diferite şi să încercăm să evităm pe cît posibil capcanele ce-i pîndeau la tot pasul pe criticii din trecut. În loc să utilizăm termenul de „practicare de diferenţieri", am putea foarte bine adopta termenul mai larg de „cultivare a sensibilităţii şi judecăţii", pe care, într-o prelegere,[2] Jacques Barzun îl definea drept unul din ţelurile supreme ale educaţiei. De fapt, cred că numai un efort constant de a realiza diferenţierile adecvate poate determina procesul de evoluţie şi numai în acest fel prejudecăţile şi preferinţele, pe care timpul nostru ni le impune, vor putea fi contracarate şi, în bună măsură, corectate.

Scanned with OKEN Scanner

Note

Introducere

1. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Gargen City (Anchor paperback), 1955, pag. 18 notă.
2. GREENE, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, ed. II, 1947, pag. 389.
3. RICHARDS, *Practical Criticism*, Nes York și Londra, 1954, pag. 11—12.

Capitolul I

1. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, pag. 253—304.
2. Reprodusă în *Le Opere di Giorgio Vasari*, sub îngrijirea lui G. Milanesi, Florența, 1878—1906, vol. I—VII. (prescurtat în continuare *Milanesi*). Traducerea engleză, G. VASARI, *Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, sub îngrijirea lui E.H. și E. W. Blashfield și A. A. Hopkins, 4 volume, New York, 1923.
   Citatele conținute în acest capitol sînt reproduse după ediția română, apărută sub titlul: GIORGIO VASARI, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, ed. II revăzută și adăugită (3 volume), trad. de Ștefan Crudu, Edit. Meridiane, 1968, (prescurtat în continuare *Viețile*).
3. Utilizăm termenul de „Renaștere", în sensul cel mai larg, care include și „Renașterea tîrzie", numită de obicei „perioada manierismului".
4. *Viețile*, I, pag. 254.
5. *Viețile*, I, pag. 255.
6. Vom cita cu precădere din prefețele la *Vieți*, care conțin esența teoriilor și concepțiilor lui Vasari; în prezentarea vieților propriu-zise, autorul este preocupat mai ales de datele bio-

Scanned with OKEN Scanner

grafice și, în tradiția *ekphrasis*-ului din retorica clasică, de descrierile narative ale diferitelor opere (vezi Svetlana Leontief Alpers: „*Ekphrasis* and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, pag. 190 și cont.). Dacă d-na Alpers este convingătoare cînd evidențiază această relație, concluziile ei ulterioare merg prea departe, cred eu, în minimalizarea prezenței oricăror teorii sau principii în atitudinea critică a lui Vasari. Articolul este, totuși, plin de excelente observații.

7. *Viețile*, I, pag. 259—60.
8. *Viețile*, I, pag. 262.
9, 10, 11, 12, 13. Prefața la Partea a treia a *Vieților* lipsind din ediția română a operei lui Vasari, aceste citate au fost traduse după originalul italian. (n. trad.).
14. Referitor la această problemă și la încercarea de realizare a unei sinteze a esteticii și criticii lui Vasari, vezi excelentul capitol: „Vasaris ästhetischer und kunstkritischer Standpunkt în Schlosser, *op. cit.*, pag. 285—94.
15. Reprodus după *Vasari on Technique*, trad. de Louisa Maclehose, sub îngrijirea lui G. Baldwin Brown, Londra, 1907 (New York, Dover paperback, 1960), pag. 210. Volumul conține și Introducerea la ediția din 1568 a *Vieților* (vezi *Milanesi*, I, I, pag. 168—77), care nu figurează în versiunea engleză a *Vieților* utilizată aici. (Ea lipsește de asemenea din ediția română — n. trad.).
16. *Viețile*, III, pag. 262—63.
17. *Viețile*, III, pag. 265. Vasari reproducere o remarcă similară a lui Michelangelo despre Tițian.
18. *Viețile*, I, pag. 264.
19. *Viețile*, III, pag. 277.

Capitolul II

1. ROGER DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens*, Paris, 1681.
2. DE PILES, *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*, Paris, 1708, pag. 27—28.
3. *Ibid.*, pag. 19—20.
4. Amsterdam, 1766, pag. 462.
5. DE PILES, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, 1775, pag. 6.
6. *Dissertation*, pag. 89 și cont.
7. *Ibid.*, pag. 93 și cont.

Scanned with OKEN Scanner

8. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres...*, Paris, 1699, pag. 436.
9. *Cours de peinture*, pag. 262; „Comparaţia dă valoare lucrurilor şi numai cu ajutorul ei le putem judeca bine".

Capitolul III

1. *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, sub îngrijirea lui Henry William Beechey, vol. II, Londra, 1890, pag. 205—206. Prescurtat în continuare *Works*.
2. REYNOLDS, *Discourses on Art*, sub îngrijirea lui Robert R. Wark, San Marino, California, 1959, pag. 109.
3. Vezi FRITS LUGT, *Les Marques de collections...*, Amsterdam, 1921, pag. 441.
4. *Discourses*, pag. 163—164.
5. *Ibid.*, pag. 109—110.
6. *Ibid.*, pag. 147—148.
7. *Works*, II, pag. 197.
8. *Ibid.*
9. *Discourses*, pag. 249.

Capitolul IV

1. *The Journal of Eugéne Delacroix*, trad. engleză de Walter Pach, New York (Evergreen paperback), 1960, pag. 253.
2. BÜRGER, *Musées de la Hollande*, vol. II, Paris, 1860, pag. IX—XI.
3. Diferitele cronici de la Salon ale lui Thoré au fost adunate în două volume: W. BÜRGER, *Salons de Théophile Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, 1868, şi T. THORÉ, *Salons de V. BÜRGER, 1861, à 1868*, 2 volume, Paris, 1870.
4. JOSEPH C. SLOANE, *French Painting Between the Past and the Present*, Princeton, 1951.
5. *Salons de T. Thoré*, pag. IX.
6. Pentru o listă a altor cataloage şi articole ale lui Thoré, ca şi pentru detalii biografice, vezi H. Marguery, „Un Pionnier de l'histoire de l'art: Thoré-Bürger", *Gazette des Beaux-Arts*, a V-a serie, XI, 1925, pag. 229—45, 295—311, 368—380. Concepţia lui Thoré despre ce înseamnă un bun catalog este rezumată în Prefaţa cărţii sale *Galerie Suermondt á Aix-la-Chapelle* (Paris, 1860, pag. VII—VIII):

   „După părerea noastră, orice catalog ce are drept scop să popularizeze o galerie trebuie să fie însoţit de o sinteză generală în care sentimentul artistic să intervină la rîndul său, să preia creaţiile cele mai demne de laudă, să le scoată în evidenţă chipul lor cel adevărat, să le interpreteze şi să le glorifice;

Scanned with OKEN Scanner

este procedeul pe care l-am folosit pentru galeria Arenberg și deasemeni pentru Muzeele Olandei și pentru „Comorile artei" expuse la Manchester (principalele cataloage ale lui Thoré)."

7. *Musées de la Hollande*, vol. I, Paris, 1858, pag. 22.
8. *Ibid.*, pag. 78.
9. *Ibid.*, pag. 79. Către sfîrșitul vieții, Thorè a operat unele mici ajustări în evaluările sale desemnîndu-i pe Rembrant, Frans Hals și Vermeer ca pe cei mai reprezentativi pictori.
10. *Ibid.*, I, pag. 37—38.
11. *Ibid.*, I, pag. 200—1.
12. *Ibid.*, II, pag. 9—10.
13. *Ibid.*, II, pag. 121—122.
14. Vezi A. HEPPNER, „Thoré-Bürger en Holland", *Oud-Holland*, LV, 1938, pag. 17—34, 67—82, 129—44.
15. *Gazette des Beaux-Arts*, seria I-a, XXI, 1866, pag. 297—330, 458—70, 542—75; publicate și separat.
16. *Musées de la Hollande*, I, pag. 272.
17. *Ibid.*, II, pag. 68—69.
18. *Ibid.*, II, pag. 71.
19. *Ibid.*, II, pag. 73—5.
20. *Ibid.*, II, pag. 76—7.
21. *Ibid.*, II, pag. 79.
22. *Ibid.*, II, pag. 79—80.
23. *Ibid.*, I, pag. 271—72; II, pag. 132—35.
24. *Ibid.*, I, pag. 118—119, 123—26.
25. *Ibid.*, I, pag. 211—19.
26. *Ibid.*, I, pag. 126—36.
27. *Ibid.*, I, pag. 143—44.
28. *Salons de W. Bürger*, I, pag. 91—101.
29. *Ibid.*, II, pag. 531.
30. *Musées de la Hollande*, I, pag. 19.
31. WILHELM VON BODE, *Mein Leben*, Berlin, 1930, I, pag. 26.
32. În *Zeitschrift fur bildende Kunst*, Leipzig, 1869, pag. 346.

Capitolul V

1. KENNETH CLARK, Introducere la volumul Roger Fry, *Last Lectures*, New York și Cambridge, 1939, pag. IX.
2. Pentru o sinteză a vieții sale, vezi VIRGINIA WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, Londra, 1940.
3. FRY, „Giotto", *Monthly Review*, decembrie 1900, pag. 139—157, și februarie 1901, pag. 96—121, publicat și în *Vision and Design*, New York, 1927, pag. 87 și cont.

Scanned with OKEN Scanner

4. Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, New York și Londra, 1927.
5. *Ibidem.*, pag. 21—2.
6. *Ibid.*, pag. 38—39.
7. *Ibid.*, pag. 42—3; 47.
8. *Ibid.*, pag. 58—9.
9. *Ibid.*, pag. 63—4.
10. *Ibid.*, pag. 71—4.
11. *Ibid.*, pag. 78, 80.
12. Vezi FRY, *Transformations: Critical and Speculative Studies on Art*, Londra, 1926, pag. 96 și cont.
13. FRY, *Last Lectures*, pag. 28.
14. *Ibid.*, pag. 40.
15. *Ibid.*, pag. 42—3.
16. *Ibid.*, pag. 44.
17. *Ibid.*, pag. 48.
18. *Ibid.*, pag. 114.
19. *Ibid.*, pag. 194.
20. *Ibid.*, pag. 194.
21. *Ibid.*, pag. 194—95.
22. *Ibid.*, pag. 195.
23. FRY, *The Arts of Painting and Sculpture*, Londra, 1932.
24. CLARK, Introducere la FRY, *Last Lectures*, pag. XXV.

Capitolul VI

1. O. FISCHEL, „Die Zeichnungen der Umbrer", II, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, supliment, 1917, pag. 89 și 95.
2. Londra, British Museum. *Desene italiene în secția de gravuri și desene de la British Museum. Rafael și cercul său*, catalog de Philip Pouncey și J.A. Gere, 1962, I, pag. 48 și cont. și 155. (unde desenul este indicat drept o copie după Viti).

Capitolul VII

1. Un mic retuș la ochiul drept al Madonei a produs o ușoară deformare care, totuși, nu afectează caracterul sublim al capului.
2. Publicat de Justus Müller-Hofstede, *Pantheon*, XXIII, mai—iunie 1965, pag. 163 și cont., fig. 17.
3. Paris, Luvru. *Inventaire général de dessins des écoles du nord. École hollandaise: III, Rembrandt, ses élèves, ses imitateurs, ses copistes*, de Frits Lugt, 1933, pag. 19, No. 1152.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VIII

1. ALFRED H. BARR, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, New York, 1946, pag. 82.

Concluzii

1. JAKOB ROSENBERG, „The Problem of Quality in Old Master Drawings" *Bulletin*, Allen Memorial Art Museum la Oberlin College, VIII, iarna 1951, pag. 49.
2. JACQUES BARZUN, „The Vanishing College", *Harvard Alumni Bulletin*, 15 februarie 1964, pag. 379.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Cuvînt de mulţumire 5

Introducere 7

JUDECATA DE CALITATE ÎN TRECUT

I Secolul XVI: GIORGIO VASARI 14

II Secolul XVII: ROGER DE PILES 27

III Secolul XVIII: SIR JOSHUA REYNOLDS 40

IV Secolul XIX: THÉOPHILE THORÉ 49

V Începutul secolului XX: ROGER FRY 70

Concluzii 87

JUDECATA DE CALITATE AZI

VI Mari desene din secolul XV şi XVI 94

VII Mari desene din secolele XVII—XIX 114

VIII Mari desene şi gravuri din secolul XX 132

Concluzii 147

Note 152

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: ALEXANDRA DOBROTĂ
Tehnoredactor: DOINA PODARU

Bun de tipar: 8.XII.1980.
Apărut 1980. Coli de tipar: 5. Planșe 80.

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr 40.
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

curente și sinteze

„Valoarea artistică" sau „calitatea" unei opere de artă nu este doar o chestiune de opinie personală, ci în mare măsură și o problemă de consens general între observatori sensibili și experimentați sub raport artistic și, tot în mare măsură, identificabilă în mod obiectiv. (. . .)
Calitatea unei opere de artă poate fi percepută fără o abordare și o analiză adecvate, dar nu poate fi pe deplin receptată în absența acestor mijloace și fără un efort sistematic și concret din partea observatorului.

JAKOB ROSENBERG

Lei 23

Pe copertă: VERMEER, *Soldatul și tînăra fată*

Scanned with OKEN Scanner